

ART & THOUGHT

فكر وفن

V1



الفن في عصر العولمة
الأدب كدفاع عن التاريخ
هابرماس في إيران



اقتصر

صدور «فكر وفن» إلى وقت قريب على اللغة العربية فقط، لكنها مع ذلك كانت، ومنذ ولادتها قبل أربعين عاماً، مجلة عالية بكتابها، عالية بقرائنها الذين تورعوا على كل أنحاء العالم. تناولت «فكر وفن»، خلال مسيرتها الطويلة، موضوعات مختلفة ونشرت نصوصاً متنوعة أيضاً. لقد كان القارئ يثر في صفحاتها على قصائد باللغتين الأوربية والفارسية، إلى جانب القصائد الألمانية والعربية. واحتل الإسلام في الهند مساحة هامة فيها، تماماً كالهجرة العربية إلى أوروبا، أو السينما العالمية أو الفلسفة. دائرة المشتريين في المجلة اتسعت كثيراً لتمتد من موريتانيا إلى ماليزيا، ومن سوريا إلى جنوب إفريقيا. مجلة ثقافية عالية كهذه، تسعى إلى دفع قرائها إلى حوار بين الثقافات، بين الشرق والغرب، عليها أن لا تقتصر في حوارها هذا على اللغة العربية فقط، بل عليها أن تفتح أبوابها لقراء لا يجيدون لغة الضاد أيضاً. وما يطلق عليه عادة بالعالم الإسلامي، لكبر وأعق وأكث تناقضاً مما يعتقد الكثيرون في أوروبا. فلا العالم الإسلامي كتلة واحدة ولا تشكل أوروبا كتلة متجانسة. ولإغناء هذا الحوار والوصول إلى هؤلاء القراء قرناً أن تصدر «فكر وفن» باللغتين الإنكليزية والفارسية أيضاً إلى جانب العربية طبعاً. بالطبعة الإنكليزية تصبح «فكر وفن» متاحة لأي مرة للقراء في أوروبا. فيها لا توجه إلى القراء في الهند أو نيجيريا، أو إندونيسيا فحسب، بل إلى القراء في العواصم الأوروبية، وحتى في الولايات المتحدة الأمريكية نفسها. ونأمل أن تعطي بالطبعة الفارسية دول آسيا الوسطى حقها، من خلال خصوصياتها الثقافية والتاريخية.

«فكر وفن» لم تحصل إلى مجلة تصدر بلغات عديدة فقط، بل ستواصل تجديد موضوعاتها، هذا التجديد الذي بدأ مع صدور العدد الخاص في كانون الثاني/يناير ٢٠٠٢، حول أحداث الحادي عشر من أيلول/سبتمبر في الولايات المتحدة الأمريكية. وقد عقدنا العزم أن نتناول المواضيع الخلافية بين الشرق والغرب، الشمال والجنوب، بلون أية قيود أو محرمات. لن نعيد ما هو معروف وعق عليه من قبل الجميع، بل سنطرق أبواب الموضوعات التي تعقد التفاهم وتجعله عسيراً، وذلك من زوايا مختلفة، سننشر وجهات نظر عديدة حول الموضوع الواحد. فهدفنا هو التحريض على تفاهم أكثر استمراراً وعمقاً.

ورغم التفاوت الاقتصادي والاجتماعي بين ألمانيا والعالم الإسلامي، بين أوروبا ودول آسيا وإفريقيا، فإن الناشر وهيئة التحرير لعل قناعة تامة بوجود تقاطعات بين هذه الأطراف، كافية لإصدار مجلة حية، تقدم شيئاً للجميع. وتجديداً من التصورات الوهمية بوجود قطعية وهوة بين القارات، تأخذ المجلة عنصر قوتها، فالاختلاف في أيها ما هو إلا إغناء في نهاية المطاف.

الأفكار القديمة للرومانسية الألمانية، بوجود الوحدة في التعدد والتعدد في الوحدة، تشجع «فكر وفن» على أن ترى الاختلاف في المشترك والمشتري في الاختلاف وأن تقدمه أيضاً. «فكر وفن» مجلة ثقافية تعي تأثير السياسة في مكانها المناسب وفي الزمان المناسب أيضاً. وإذا كانت هناك تصورات في ربط الثقافات من خلال مجلة وخلق شبكة حوار بينها، قد تكون سياسية أيضاً، فمثل هذا الهدف لا يتحقق إلا من خلال الثقافة.

لعبت مجلتنا، التي تحمل في عنوانها كلمة «فن»، دوراً قوياً في تقديم الأعمال الفنية. وهي تسعى إلى استكمال لعب هذا الدور في العدد الأول الذي يصدر بثلاث لغات. فالفن التشكيلي، هو الكولموسيقى يتجاوز كل الحدود ويخلق تفاهماً أكثر من ذلك الذي يتوصل للغة.

ويمكان الفن المعاصر، الذي هو موضوع خلاف، أن يقوم بهذا الدور ويجمع بين الثقافات عبر القارات. نقدم في هذا العدد ملفاً خاصاً عن معرض «الدوكومنتا»، وهو من أكبر معارض الفن المعاصر العالمية، ويقام كل خمس سنوات في مدينة كاسل بألمانيا. نقاد الفن من مصر والهند وألمانيا كتبوا لنا عن هذا المعرض، وعن تصوراتهم عن الفن في عالم لا يني يتعولم.

نتمنى أن تكبر دائرة قرائنا ويسعدنا أن نتلقى ردودكم على هذا العدد.

فنانون شاركوا في الدوكومنتا



الدوكومنتا (١١) والعملية



Ryuji Miyamoto ٦ ر. مياموتو

Dieter Roth ١٠ ديتير روث

Mona Hatoum ١٤ منى حاطوم

Allan Sekula ١٨ آلان سيكولا

Annette Messager ٢٢ أنيت ميساجر

Seifollah Samadian ٢٥ سيف الله صمديان

Chohreh Feyzjdjou ٢٦ شهرة فيض جو

Chantal Akerman ٣٠ شانتال أكرمان

Louise Bourgeois ٣٦ لويز بورجوا

Atlas Group ٤٠ مجموعة أطلس

إضاءات

Dževad Karahasan ٥٠ جواد قره حسن
الآدب كدفاع عن التاريخ
Literatur als Verteidigung der Geschichte

Jürgen Habermas ٥٦ يورغن هابرماس
انطباعات إيرانية
Iranische Impressionen

Stefan Weidner ٤ شتيغان فايدنر
لماذا الدوكومنتا؟
Warum Documenta?

Amine Haase ٩ أمينة هاسة
الفن كوسيلة للمعرفة
Kunst als Mittel der Erkenntnis

Jean Fisher ١١ جين فيشر
العملية ونقادها
Für eine Metaphysik der Exkrementen

Walter Benjamin ٢٨ فالتر بنيامين
العمل الفني في عصر استنساخه التقني
Das Kunstwerk und die Reproduzierbarkeit

Fatima Ismail ٣٤ فاطمة اسماعيل
الدوكومنتا والانحراف الكارثي
Die Documenta aus ägyptischer Sicht

Karl-Heinz Kohi ٣٨ كارل هايتس كول
الوجه الآخر للعملية
Die andere Seite der Globalisierung

Mark Simons ٤٩ مارك زيمونس
الدوكومنتا والتحول من المطلق إلى النسبي
Das Kunstsystem relativiert sich selbst

Shirin Neshat ٤٦ شيرين نشأت
خطاب بصري حول الإسلام والمرأة
Interview mit der iranischen Künstlerin

Herausgeber: الناشر:
Goethe-Institut معهد غوته
Inter Naciones إنترناتسيونيس

Redaktionsleitung: إدارة التحرير:
Stefan Weidner شتيان فايندر

Redaktion: التحرير:
Ahmad Hissou أحمد حسو
Stefan Weidner شتيان فايندر

Korrektorat: المراجعة اللغوية:
Ibrahim Malik إبراهيم مالك
Ahmad Hissou أحمد حسو

Layout: الإخراج الفني:
Graphicteam Köln - Bonn، ميشال كروب
Michael Krupp بون

Satz und Gestaltung: الصنف والإخراج:
Amin Mohtadi م. أمين المهدي
Mohtadi Verlag, Köln المهدي للنشر، كولونيا

Druck: الطباعة:
Köllen Druck + Verlag، كولن للطباعة والنشر
Bonn بون

Kasparstr. 41 عنوان هيئة التحرير:
D-50670 Köln

E-Mail: البريد الإلكتروني:
Fikrwafann@aol.com

© 2002 Goethe-Institut Inter Naciones
ISSN 0015-0932

Bildnachweise: مصادر الصور:
Cover (vorne): Allan Sekula, Fish Story,
Cover (hinten): Allan Sekula, Fish Story,
Fish Story by Allan Sekula is published in
Richter Verlag, Düsseldorf 2002

«فكر وفن» مجلة ثقافية تصدر ثلاث مرات في السنة
وتوزع مجاناً. يحق لأصحاب المكتبات أن يبيعوها بسعر
لا يتجاوز قيمته ٢,٥ يورو/دولار



Bernard Imhasly برنارد إمهاسلي
الثقافة في أفغانستان بعد طالبان
Die Kultur in Afghanistan nach den Taliban

من الأدب الألماني

Judith Hermann يوديت هرمان
سونيا - قصة
Sonja

الغلام - كتب - نشاطات ثقافية

Stefan Weidner شتيان فايندر
الألفة بالتونسية
Raja Ameris Film: Satin Rouge

Harald Loch هارالد لوخ
غضب الشباب يزعزع الشرق الأوسط
Das neue Buch von Volker Perthes

Ludwig Ammann لودفيغ أمان
أوريانا فالانشي تعلن الحرب على المسلمين
Oriana Fallaci Machwerk über den Islam

Samir Grees سمير جريس
مهرجان برلين الدولي للأدب
Das 2. Internationale Literaturfestival in Berlin

Ahmad Hissou أحمد حسو
عبد الرحمن بلوي، وداعاً
Nachruf auf Abdrahman Badawi

لماذا الدوكومنتا؟

الفن في عصر العولمة

يعد معرض دوكومنتا للفن التشكيلي الذي يقام بمدينة كاسل بألمانيا كل خمسة أعوام لمدة مائة يوم دائماً حدثاً ذا أهمية خاصة في عالم الفن، بغض النظر عن كيفية تقسيم المشاهد أو الناقد له. فليست هناك أحداث ثقافية كثيرة تتمتع بهذا التقدير العظيم على المستوى العالمي وتعد علامة مميزة في مجال الفن مثل دوكومنتا. ويرجع السبب في ذلك إلى ضخامة هذا المعرض وعاليته وتاريخه. يضاف إلى هذا كله سمعة أخرى مميزة، فقد كانت دوكومنتا في أغلب الأحيان معرضاً يغلب فيه تأثير وبصمة مديره أكثر من تأثير اللجان الرسمية التي تختار الأعمال الفنية وفقاً لمعايير موضوعية. يعد المعرض مرآة للفن المعاصر من منظور ذاتي. وحيث أن مدير المعرض يتغير كل مرة (أي كل خمس سنوات) وحيث أن له مطلق الحرية في اختيار الفنانين وحيث أنه يأتي من بلد مختلف، يواجه الجمهور مع كل دورة من دورات دوكومنتا فناً مغايراً، ويتوجب عليه أن يتحاور مع المفاهيم الفنية الجديدة. بمعنى آخر، يتم تحديد مفهوم الفن في كل دورة من دورات دوكومنتا من جديد، وأحياناً يتم خلفه من جديد. لذا لا تكمن أهمية دوكومنتا في معروضاته الفنية فحسب، بل في تأثيره على صناعة الفن والثقافة أيضاً. يجمع معرض دوكومنتا شمل الفنانين والنقاد ومنظمي المعارض ومقتني المعارضات الفنية ومولي الفن. وفي إطار المعرض تدور نقاشات عديدة حول قيمة ووظيفة الفن في وقتنا الحالي وذلك عبر وسائل مختلفة. ولقد أصبحت هذه النقاشات أكثر تشويقاً وإثارة للجدل، لأن مفهوم الفن التقليدي بدأ ينحسر شيئاً فشيئاً، ولأن الفن صار يتخذ صبغة عالمية ويعبر عن نفسه بأشكال ووسائل مختلفة.

كانت الدورة الأولى لمعرض دوكومنتا في عام ١٩٥٥، وقد أسسه الفنان أرنولد بوده Arnold Bode من كاسل والمؤرخ الفني فيرنر هافتمان Werner Haftmann. وكان هدفهما هو تمكين الألمان من تذوق الفن الحديث من جديد، حين انقطعت صلة ألمانيا بتطور الفن العالمي أثناء فترة الحكم النازي. قدم معرض دوكومنتا الأول للألمان لأول مرة الأعمال الكبرى للتعبيرية والتعبيرية والتيارات الفنية الأخرى الهامة في القرن العشرين وذلك بعد دُمرت في معظم المتاحف وطُرد في معظم الفنانين. ويعد هذا المعرض الذي أقيم جزء منه في متحف كاسل الذي دمرته الحرب إيذاناً بولادة جديد للفن في ألمانيا ما بعد الحرب. ومنذ ذلك الوقت كان المعرض يقام كل أربع سنوات ويعد ذلك أصبح يقام كل خمس سنوات. حظيت الدورة الخامسة للمعرض عام ١٩٧٢ بتقدير خاص، لأنها عكست تجارب ثورة الطلبة عام ١٩٦٨. وكان ذلك من خلال رفض قبول الفن كشيء مسلم به بل التشكيك في وجوده وغايته. فعلى سبيل المثال علق أحد الفنانين لافتة على مدخل المعرض كتب عليها "الفن شيء والد عن الحاجة". وكرد فعل على محاولة التشكيك في جدوى الفن كانت هناك محاولة لربط الفن بالمجتمع من خلال مفهوم مفتوح جداً للمعرض. وبذلك تم إدخال فنون "تافهة" و"مبتذلة" مثل الإعلان ضمن المعارضات. اعتبر الفنان النيجيري الأصل أوكوي إنفيوزور Okwui Enwezor، مدير الدورة الحادية عشرة لمعرض دوكومنتا، الدورة الخامسة للمعرض (عن تجربة ١٩٦٨) واحدة من النماذج التي يقتدي بها، حيث يمكن لشعار الدورة الخامسة أن

يصلح أيضاً عنواناً للدورة الحادية عشرة: " التشكيك في الواقع/ صور العالم اليوم. " ومن الطبيعي أن تكون الدورتان الخامسة والحادية عشرة لمعرض دو كومتا مثاراً للجدل ولهما كثير من الخصوم. في يومنا هذا يعتبر معظم نقاد الفن الدورة الخامسة لمعرض دو كومتا واحدة من أهم دورات المعرض. لم يكن للدورات التي تلت الدورة الخامسة مثل هذا الأثر الذي تركته هذه الدورة على تطور الفن. لكن يجعل بنا هنا أن نذكر أيضاً الدورة العاشرة للمعرض والتي أشرفت عليها الفنانة الفرنسية كاترين ديفيد Catherine David. اعتبر أوكوي إنفيوزور الدورة العاشرة للمعرض أيضاً من التماذج التي أراد أن يحدو حذوها، ولذلك مبررات كافية، حيث

أثرها في الفنون. ويطرح المعرض أسئلة بتوجب علينا أن نطرحها على أنفسنا حينما يدور النقاش حول الفن في الوقت الحالي: ما هي التغييرات التي تطرأ على الفن تحت تأثير العولمة؟ كيف تغير النظرة إلى الفن تحت تأثير العولمة؟ هل يمكن مقارنة الفن في عصر العولمة بما كان يعد فناً في السابق؟ وأخيراً يطرح المعرض من جديد سؤالاً قديماً قدم الفن ذاته، ألا وهو السؤال عن ماهية الفن وكيفية تعريفه.

مثلاً، إن كان الفن المعرض في دو كومتا مثلاً لتطور الفن في عصر العولمة، فيمكننا إذن أن نتبين أن وسائله وأشكاله قد تغيرت. لم تعد أدوات الفن المعاصر هي الفرشاة واللوح أو الأرميل والرخام، بل التصوير الفوتوغرافي والفيديو، وحتى



مدخل إلى أحد مباني الدوكومتا

لو أخذنا على دو كومتا الانحياز للفوتوغرافيا والفيديو، فلنأخذنا على دو كومتا تسلسلاً إيجابياً لاكتشاف الذي صاغه فالتير بنيامين Walter Benjamin في العشرينيات في مقالة الشهيرة «العمل الفني في عصر استنساخه التقني» (انظر الصفحة ٢٨). لقد تبين لبنيامين أن الفن الذي يمكن استنساخه بأي كم وبأية كيفية، يفقد «ماهته»، أي جاذبيته وسحره وقيمه وطابعه الخاص. بالطبع كانت هذه النتيجة بالنسبة إلى بنيامين سلبية، لقد كانت خسارة. انصبت تأملات بنيامين على التصوير الفوتوغرافي بشكل خاص. الآن أصبح من المتعارف عليه أن التصوير الفوتوغرافي يمكن أن يكون فناً، رغم أن الأعمال الفنية التي تستخدم الوسائل الفوتوغرافية (خصوصاً التصوير الفوتوغرافي والفيديو) يمكن استنساخها عادة. وكما بين الباحث الروسي الأصل والذي يدرس مادة الفن بالمالايا بوريس جرويس Boris Groys في إسهام له بكتالوج دو كومتا،

نوقشت في الدورة العاشرة العديد من الموضوعات التي تناولتها الدورة الحادية عشرة (وردت هذه الموضوعات أيضاً في كتالوج الدورة العاشرة) مثل العولمة والعنصرية والهوية والحقوق المدنية. لكن الانتقاد الذي وجه إلى الدورة العاشرة هو أنها ركزت على النظرية. في حين يرى النقاد أن الدورة الحادية عشرة للمعرض جسدت التصور النظري للدورة العاشرة، أي أنها قدمت فناً يحيل التصور النظري إلى فن. وعندما تقدم «فكر وفن» في هذا العدد ملقاً عن الدورة الحادية عشرة لمعرض دو كومتا بكامل، فإن السبب في ذلك يعود في المقام الأول إلى الطابع العالي الذي تمتع به هذا المعرض بفضل المفهوم المفتوح لمديره النيجيري الأمريكي أوكوي إنفيوزور، ولأن المعرض يحاول بجسدية تقديم فنانين من شتى أنحاء العالم. وتكمن أهمية المعرض بالدرجة الأولى في أنه يناقش واحدة من أكثر المشاكل إلحاحاً في الثقافة المعاصرة. إنه يبين أن العولمة ليست مجرد ظاهرة اقتصادية وسياسية، بل لها



روحي مياموتو Ryuji Miyamoto

تعتبر صور مياموتو، المولود سنة ١٩٤٧ في طوكيو، من المساهمات التي عرضت في معرض دوكومنتا الأكثر تأثيراً على المشاهد. مياموتو صور مدينة كيوو بعد الزلزال الرهيب الذي ضربها سنة ١٩٩٥. أغلب المنازل لم تنهدم عن آخرها، وإنما تظهر فقط شيئاً ما مضخوخة ومقلوبة على جانبها مثل منازل الالصاب، وقد عبثت بها الأقدام. أحياناً يقف المرء على الدمار حين يصدق النظر، ولأن المرء لا يقف إلا نادراً على بشر بهذه الصور، فإن ذلك يبعث على الإحساس بصمت كبير. ورغم أن الدمار في كيوو كان كبيراً، إلا أن الصور جاءت أبعد ما تكون عن كل شكل من أشكال الاستعراضية. فغالباً ما تبدو المنازل مثل أشكال هندسية مجردة يخترقها صدع. يعني ذلك أن قوانينها أصبحت بلا تأثير يذكر. إن زلزال كيوو يصح بذلك رمزاً لفوضى مفاجئة، بإمكانها أن تزحف في أي لحظة على العالم العقلاني والمنظم للانسان المعاصر.

Kobe 1995, After the Earthquake,
1995/1998
Work shown at Documenta 11
Courtesy Museum Moderner Kunst,
Frankfurt am Main



التي تعرف اسم المعرض بطريقة جديدة: «الدورة الحادية عشرة لدوكومنتا لم تعد تسعى لتقديم معارض وثائقية توثق للفن المعاصر، كما كان الأمر في السابق، بل توثق للواقع المعاصر بوسائل الفن».

وخلال هذه العملية يتحول الواقع طبعاً، حيث أن أشكال الفن الوثائقية كالصوير الفوتوغرافي مثلاً تسعى إلى نزع الواقع من سياقه الأصلي ووضعه في سياقات أخرى مصنوعة وغير طبيعية وبالتالي إتاحة الفرصة لإلقاء نظرة جديدة على هذا الواقع. ويعني فقدان الحالة الفنية الذي ينطبق على هذا النوع من الفن في ذات الوقت، الحرية في البحث عن سياقات جديدة تقود غالباً إلى مزيد من الإدراك أو إلى تغريب الواقع المصور في مكان جديد بطريقة توسع المدارك. ففي فنون التصوير الفوتوغرافي على وجه الخصوص، ينشأ دائماً صراع بين الواقع المصور والقيمة الخاصة أو القدرة التعبيرية للصورة في حد ذاتها. فلا يقتصر الأمر دائماً على عرض الواقع فقط، ولا على مجرد تقديم عمل فني جميل بـ «حالة» فنية، بل يتعداه إلى ما هو أبعد من ذلك.

من الجلي أن هذا ليس إلا جانباً واحداً من الفن المعروض في دوكومنتا، لكنه قد يكون هو الجانب الأبرز المهيمن على هذه الدورة والذي سيحدد توجه الفن في المستقبل أكثر من غيره. ويتضح لنا من خلال هذا الجانب كثير من القضايا الخلافية حول قيمة مثل هذه الأعمال الفنية، على سبيل المثال، مسألة إن كانت الفيرتuelle شيرين نشأت التي تعيش اليوم في نيويورك، تعمل من خلال سياق غربي أم شرقي وما إذا كان فيها موجهاً للجمهور الغربي أم شرقي. وتتحدد الإجابة على هذه الأسئلة بصورة قاطعة من خلال تصورنا عن أعمالها وإن كنا نرى أن هذه الأعمال ذات رؤية أم مبتللة، جميلة أم ذات تأثيرات مبالغ فيها. ولأن تكون قادرين على الإجابة على هذه الأسئلة ببساطة وسرعة. والسبب في هذا الالتباس هو أن الفن فقد سياقه ولم تعد له جذور واضحة ومحددة في أرض واحدة. لكن هذه «اللامكانية» ليست قاصرة على الفن والفنانين فقط، بل تشمل كثيراً من المشاهدين الذين يشعرون داخل ثقافات مختلفة بأنهم في أوطانهم، كالمهاجرين مثلاً، أو هؤلاء الذين تعرفوا، نظراً لطبيعة عملهم، على أماكن كثيرة من العالم. لذلك ينبغي أيضاً على المشاهدين أن يتأملوا الفن من زوايا مختلفة وألا يصعدوا أحكامهم بشكل متحيز ومن مطلق معين. وينبغي عليهم أن يهتموا بنظرية وأفكار الفنان. لهذا السبب نعرض في هذا العدد مجموعة كبيرة من النصوص التي تحاول تفسير الفن في عصر العولمة.

إننا نريد إذن أن ندعو قارئنا إلى جولة متعة بالصور والمقالات عن الفن في عصر العولمة.

ترجمة: أحمد فاروق

فإن الحالة الفنية ليست صفة ملازمة للعمل الفني الذي لا يمكن استنتاجه، لكنها تدين بالفضل للموقع الجغرافي (والتاريخي) الذي يتواجد به العمل الفني. العمل الفني «الحقيقي» يتواجد فقط دائماً في مكان وحيد ويكون آتياً وله قصة واحدة. ويكتسب حالته من ضرورة ذهاب المرء إليه، سواء كان ذلك في متحف ما أو في مكان آخر. يحتفظ الفن بهالته وسحره إذن عندما يصبح مزاراً مستهدفاً. يعد الفن المتجول والذي يتم عرضه في كل مكان بالمقارنة مع النوع الأول «عادياً».

ولكن حين تكون معظم الفنون في يومنا هذا قابلة للاستنساخ ونحن نعتبرها رغم ذلك فناً، فإن تغيراً كبيراً قد طرأ على الفن وعلى فهمنا له. ووفقاً لفهم بنيامين، يمكن لكثير من الفنون أن تفقد تبعاً لمعايير العولمة حالتها ولا تصبح فناً حقيقياً، حيث تنتشر العولمة التجوال واللامكانية (التخلي عن الجذور) واخلخلت السياقات (نزع السياق والتاريخ الأصلي للعمل الفني).

وفي الواقع ينذر إدراك الفن المعروض في كاسل في سياقاته الأصلية. صحيح أنه بإمكان الزائر الألماني أو العربي لمعرض دوكومنتا أن يستقر للمجال والخلفيات الفكرية لفنان نيجيري، لكنه غالباً لا يستطيع فهم وتقييم العمل الفني مثل شخص نيجيري. فإما أن توضح له السياقات التي يجهلها، وهذا ما يبرر في الوقت الحالي عدم كفاية تأمل العمل الفني فقط، حيث يحتاج المرء دائماً إلى مزيد من المعلومات والمناقشات، أو أن يستهدف الفنان تقديم فن لا يرتبط بمكان وسياق محدد، أي يستهدف تقديم فن عالمي. يمكن إعادة التوازن لفقدان المكان الخاص والسياق التاريخي والاجتماعي للفن من خلال استراتيجيات مختلفة. تنطوي إحدى الاستراتيجيات على تأمين الفن أو الإعلان عنه من خلال نظريات، حيث أن «وطن» الفن الحالي لم يعد مكاناً معيناً، بل نظرية ما. وهذا هو المبرر الثاني لعدم قدرتنا على فهم الفن بدون معارف ومعلومات معينة. ولكن هناك استراتيجية أخرى عن إمكانية التأثير المباشر للفن، أي بدون إضافات إضافية، وذلك دون الحاجة أيضاً إلى مكان «خاص». ولقد هذه الاستراتيجية في كثير من الأعمال المعروضة في الدورة الحالية لمعرض دوكومنتا. وتهدف هذه الاستراتيجية ببساطة إلى جعل مكان وسياق الفن موضوعاً للفن وتصويره، أي العمل بشكل تسجيلي وتصوير الواقع. ويعني ذلك أن الفن يحاول الإمساك بالمكان المفقود للعمل الفني (أو إيجاد مكان بديل له) وجلبه للمشاهد. ولهذا تسيطر فنون التصوير الفوتوغرافي التي تمجد تثبيت الأماكن بشكل خاص على الدورة الحالية لمعرض دوكومنتا.

وقد أكد معظم النقاد أن جدل الفن مع الواقع وتحولاته هو أحد الملامح الأساسية للمعرض الحالي. يحضو الفن المعروض في معرض دوكومنتا على قيمة وثائقية وقد كتب أحد النقاد الفنين، أن الدورة الحالية هي الأولى من نوعها

العلاقة بين الصورة والواقع أضحت أكثر راديكالية

وحدة كوماندوز إسرائيلية لإطلاق الرهائن من ركاب الطائرة الفرنسية المختطفة من تل أبيب. كان خاطفوا الطائرة إرهابيين للامن متعاطفين مع القضية الفلسطينية. في عملية الخطف هذه تم «فر» الركاب الرهائن إلى يهود وغير يهود. يومذاك ساور الشك حتى الأشخاص الأكثر التزاماً وتضامناً مع القضية الفلسطينية، أولئك الذين كانوا يعتبرون مناهضة الصهيونية ومناهضة الاستعمار قضية واحدة. ساءهم أن ينحو مناهضو الفاشية منحى النابزين وإذ ترات لهم الهاوية أثروا اتخاذ موقف حيادي، ومن ضمنهم وزير خارجية ألمانيا الحالي يوشكا فيشر. الصراع بين إسرائيل وفلسطين يبدو في العديد من الأعمال الفنية للمشاركة في دوكونتا العام ٢٠٠٢ مضلة يكاد يستحيل حلها. فيلم «للخووعون» من إخراج السينمائي المصري توفيق صالح (١٩٧٢) يعتبر من أفضل وأصح الألام العربية حتى اليوم وهو مأخوذ عن رواية «رجال في الشمس»، الصادرة عام ١٩٦٣ لسمانل والكاتب الفلسطيني غسان كنفاني. في هذا الفيلم يلقي ثلاثة فلسطينيين يعيشون خارج وطنهم حثهم إيان محاولتهم الهرب من البصرة (في العراق) إلى الكويت للحصول على عمل يمكنهم من إصالة أسرهم. تدور أحداث الفيلم في الخمسينات، وقد اضطرت الكثير من الفلسطينيين (التقدير الرسمي آنذاك: ٧٨٠.٠٠٠ فلسطيني) بعد قيام دولة إسرائيل عام ١٩٤٨ إلى النزوح عن أوطانهم والعيش حياة مريضة في مخيمات اللاجئين. وكثيرون هم الذين لجأوا إلى مهربين محترفين فنقصوا نحبهم أثناء محاولة النزوح عبر الحدود. في الفيلم يقول أحدهم: «من لا وطن له لن يجد قبراً له». حين عرض الفيلم آنذاك اختلفت الآراء حوله. اعتبر البعض أنه يبالغ في تصوير الفلسطينيين كاشخاص متسلمين، بينما اعتبره البعض الآخر «إنذاراً لغضب عادل» من شعب جرد من حقوقه وكرامته. إن موضوع النزوح والشرود واللجوء وظاهرة التجارة بأرواح الناس الناتجة عنها، ما زالت مواضيع راضة لم تفقد من أهميتها أو أيتها القتالة. هذا ما يتضح لنا لدى مشاهدتنا الصور والأفلام التسجيلية للفرقة الإيطالية Multiplicity التي تأسست في ميلانو عام ٢٠٠٠. تبحث الفرقة في «رحلة عبر البحر الصلب» عن أثر للموتى، للـ٢٨٣ مهاجر الذين غادروا الهند وباكستان على متن سفينة ماليزية ولقوا حتفهم غرقاً في كانون الأول/ديسمبر ١٩٩٦ على مشارف الساحل الإيطالي، حين

لاول مرة في تاريخ الدوكومنتا التي تأسست عام ١٩٥٥، يعين أول مدير غير أوروبي لها، إنه أوكوي إنفيوزور (Okwui Enwezor). إنفيوزور والأعضاء الستة المشاركون في الهيئة التنظيمية لهذا المعرض يتميزون بتنوعهم البالغ من حيث مفهوميهم للفن، موطنهم الأصلي ونشأتهم الثقافية. إنه والقائمون معه على المعرض يجعلوننا، باختيارهم وتنسيقهم للأعمال الفنية، ندرك حقيقة أن لا مستقبل بدون ماض. المعرفة التي يزودنا بها معرض الدوكومنتا الحادي عشر معرفة سياسية بحثة بكل ما للكلمة من معنى، إلا أنها في جوهرها نابعة من مثالية ذات نزعة يسارية. وهذا ليس بالأمر المفاجئ بعد أحداث الحادي عشر من أيلول/سبتمبر عام ٢٠٠١. إذ يبدو لنا معرض الدوكومنتا الحادي عشر بمثابة أول إنذار لزلزال آت، ينطلق من «المحيط» ولكنه لا يلبث أن يبلغ المركز، إنذاراً لثورة، كما يورد إنفيوزور مراراً، في زمن ما بعد الاستعمار، ثورة يطالب فيها أحفاد المستعمرين أحفاد مستعمرهم بحقوقهم. أو لعل الدوكومنتا (١١) تمثل ما يمكن أن نسميه بـ«ما بعد الزلزال»، لزلزال كانت أوروبا مركزه في ستينات وسبعينات القرن الماضي، حين تكاثرت «خلايا ثورية» إلى أن انفجرت انفجاراً داخلياً مؤذنة ببدء «زمن الرصاص». الدوكومنتا (١١) أول معرض في قرننا الحادي والعشرين هذا، يتيح لنا فرصة التساؤل من أي موقع ومن أي وجهة نظر نريد أن نرى العالم: أمن وجهة نظر يحتل فيها الغرب باطراد المركز ولا يكف عن الدوران حول نفسه أم من وجهة نظر من هم في الأطراف. على هذا النحو يصير الفن في كاسل فعلاً وسيلة للمعرفة.

كلنا هذا نبين

كلنا ملتبسون، تتبادر هذه الجملة إلى أذهاننا لدى مشاهدتنا الكثير من أفلام الفيديو المشاركة في الدوكومنتا. الجراح التي خلفتها سياسة الاستعمار في العالم لا تثلم بسهولة وإن كل منجزات الغرب التي حملها المستعمرون إلى إفريقيا وآسيا عاجزة عن تعويضها. فيلم السينمائية الهندية الأصل، المولودة في أروندا والقيمة في لندن رابينا بهيمجي Zarina Bhimji عن أروندا، يربط بين الماضي والحاضر بصور تتداخل وتشابك بحلق، صور الخطر المهدق: نار، غل أبيض، قبور ومطار عتبيي المتهاوي. نفودم بلذاكرتنا إلى عام ١٩٧٦ حين أصبح مطار عتبيي مسرحاً لعملية الاتحام التي قامت بها

ديتروث Dieter Roth

ديتر روث (١٩٩٨ - ١٩٣٠)، أحد الفنانين الألمان المشهورين في النصف الثاني للقرن العشرين. تم عرض بعض أعماله الفنية وأفلامه في دوكومنتا. موضوع أعمال روث كان غالباً حياته الشخصية وإبداعه الفني. وهكذا فإن أعماله الفنية المعروضة التي تحمل اسم «بقايا المائدة الكبيرة»، ليست سوى جزء من محترفه. لقد حدث ذلك صدفة، حين التصفت ببعض الأدوات باللون فوق مكتبه في شتوتغارت. ومع مرور الوقت التصق روث أدوات أخرى به، مثلًا رجايات وجهاز تسجيل كان يسجل به أصوات محترفه. هذا النمو والامتداد المستمرين للعمل الفني



الصورة: Wiener Malzshraum

يرمز بالنسبة إلى ديتر روث إلى مسيرورة الخلق الفني. وفي فوضى هذه الأعمال المعروضة يفقد المراقب القدرة على الرؤية، ولكن المرء يدرك أيضاً في أية فوضى فنية عاش الفنان. ديتر روث الذي اشتهر منذ الخمسينيات والستينيات بما يسمى بـ «كتب الفنانين» (كتب غير مطبوعة، ولكن مرسومة بيد الفنان)، يظهر بهذا المعرض شخصية فوضوية وكتيبة، كما يظهر الطريقة التي تعلم بها الحياة، في الوقت الذي حول فيه حياته إلى فن. وقد عرف فنه مرة بهذا الشكل: «إذا ما اردت - ولأقل ذلك في نوع من عدم التواضع - عرض بؤسي، خصوصاً وأني لحد الآن لم أعرض إلا ما يحسدني البشر عليه، فلاني اكتشف كم هو صعب التعبير عن هذا البؤس بطريقة تسمح له بالوقوف على رجليه، و حتى لو كان ذلك فقط من أجل إظهاره، فإنه يخل بحقيقته كبؤس».

Große Tischrune (Large Table Ruins) 1970 - 1998.
Installation shown at the Documenta 11.





اصطلمت السفينة التي تقلهم بسفينة لبنانية. أثناء تحقيقاتها وبحوثها عن الفرقى الراقدين منذ ست سنوات في مكان ما في قاع البحر على مقربة من الشاطئ الإيطالي، وجدت الفقرة نفسها أمام جدار «صلب» من الصمت لم تتمكن من خرقه إلا قليلاً. أطلقت الفقرة على أعمالها عنوان «مشروع تقرير» لتؤكد أن ما نسيه لستدييه ليس عملاً فنياً بقدر ما هو عمل توعية. البحر الأبيض المتوسط كما نراه هنا، يختلف عما اعتدنا على رؤيته في البطاقات البريدية. فهو هنا قبر جماعي للمهاجرين غير الشرعيين.

نظرة الغضب لا تشمل البتة كل جرائم وفظائع القرن العشرين. الهولوكست، حرب فيتنام، أو مشكلة الاكراد الراهنة، التي لا يتم طرحها بشكل مباشر، كما هو الحال بالنسبة لأعمال التعذيب في أمريكا اللاتينية (من قبل لويس كامنترز Luis Camnitzer الذي ولد في ألمانيا ويقع في الولايات المتحدة، أو دوريس سالسيدو Doris Salcedo كولومبيا) أو العداء شبه التقليدي السائد في آسيا (مشاهدات الفنان الهندي أمار كنوار Amar Kanwar على الحدود الهندية-الباكستانية) أو مطاردة المستلثين على الحدود المكسيكية-الكابونونية «من الجانب الآخر» للسينمائية البلجيكية المقيمة في باريس شانتال أكرمان Chantal Akerman. وبدأ تسلط الأضواء على مواقف إنسانية مرهقة كانت في إفريقيا (فرقة Black Audio Film Collective)، أو في الشرق الأوسط (فريد أرملي، الأمريكي الجنسية والمقيم في ألمانيا بمشاركة السينمائي الفلسطيني رشيد مشهراوي، كذلك فرقة أطلس التي أسسها الفنان اللبناني وليد رعد عام ١٩٩٩ في نيويورك).

موقع الصدارة في الدوكومنتا (١١) يحتله «المعذبون في الأرض» وهو عنوان كتاب فرانز فانون Frantz Fanon الذي نشر عام ١٩٦١. ولد فرانز فانون سنة ١٩٢٥ في جزر المارتينيك. نشأ في فرنسا وانتقل إلى الجزائر حيث قام بمساندة المقاومة الجزائرية وعمل كطبيب نفسي. توفي فانون في الجزائر سنة ١٩٦١. جان بول سارتر Jean-Paul Sartre كتب قبل ما يزيد عن الأربعين عاماً في مقدمته للترجمة الفرنسية مناشداً: "لكنكم لايكم شجاعة قراءة كتاب فرانز فانون لسبب هام وديهي، ألا وهو أنه سيجعلكم تشعررون بالخجل ولأن الشعور بالعار حسب قول ماركس إحساس ثوري". "ثمة أشياء في هذا العرض تزداد وضوحاً لدى قراءتنا لما كتبه مديرها الفني في المقالة التي خصها لكatalog الدوكومنتا حين استشهد بتحليل فانون للصدمة النفسية التي سادت في زمن ما بعد الاستعمار. أوكوي إنفيغور بيرز علاقتها بأحداث انهيار مركز التجارة العالمي في نيويورك في الحادي عشر من

أيلول/ سبتمبر ٢٠٠١: "إن أحداث الحادي عشر من أيلول عام ٢٠٠١ في الولايات المتحدة قدمت لنا مجاراً نستطيع أن ندرك بواسطته ماهية السيادة الراديكالية والثقافات التجريبية في وقتنا الراهن، ولقد أقسح هذا المعاصر في الوقت نفسه مجالاً للثقافة، الفن المعاصر، لتطوير إستراتيجية خطاب بعيد عن سياسة الدمج." ويضيف موضحاً: "مجاز الحادي عشر من أيلول نغده في التعبير المحجول: موقع الصفر Ground Zero. ولكن ماذا تعني هذه الكلمة في اللحظة التي تنفوه بها؟ في أي مكان يمكننا اليوم تحديد موقع الصفر؟ ما هو تأثيره على السياسة الراديكالية الراهنة وعلى كافة التظاهرات الثقافية؟ موقع الصفر هو ذلك الفضاء الذي تسبح فيه السياسة المتناقضة التي لا يتم فيها التمييز بين الأعداء فيشتبهون إلى حد يسهل فيه القضاء عليهم مع أم بدون مبرر؟ أم هو تحت تلك الأنقاض المربعة من القنولاذ المتصهر والحياة المحطمة والتدنيات التي تخط المساحة الرمادية حيث كان يرتفع مركز التجارة العالمي في قلب مانهاتن؟ أهو في غزة، في رام الله، أم في القدس؟ لعله تحت أنقاض المدن الأفغانية؟ أم نراه ذلك المكان الذي تبدأ فيه بعد انتفاضة زمن الاستعمار تصفية الحسابات مع قيم الغرب؟ أوكوي أنفيغور يريد أن يعود بنا بأسئلته المتفجرة إلى فانون والصورة المجازية المؤثرة التي استخدمها، صورة ال Tabula rasa، حين طالب بالإطاحة بكل الرواسب وتصفية الحسابات للانطلاق من جديد كعملية معقدة تمهد لستلام مجتمع عالمي يقدم على أساس إنني وسياسي جديد فينتجاوز كلاً من الاستعمار والغرب، الأول، بتناقضاته الجلمة والثاني كمعرك آلة دمج حديثة.

اكتسب كتاب فرانز فانون «المعذبون في الأرض» أهمية أقرب إلى القدسية بالنسبة إلى مثقفي الدول التي ما زالت تدهي بدول العالم الثالث. في كتابها عن سيرة فانون توضع أليس شرقي Alice Cherki كيف تم إما تجاهل أو إساءة فهم هذا الكتاب من قبل «العالم الأول». وعلى الأرجح أن سارتر قد تنبأ بردة فعل الغرب هذه عندما كتب مقدمته المتأججة لكتاب فانون. خلال تجوالنا في قاعات عرض الدوكومنتا (١١) ومشاهدتنا مثلاً لصور مجازر التوتسي على أيدي الهوتو (صور إيل سيبان Ryal Sivan) لا تكف كلمات سارتر عن الطين في آذاننا حين اتهم السادة المستعمرين بأنهم خلقوا «عبيداً غربيين» أي «مسخاً». إذ أنهم في غمرة تعاليمهم الإنسانية أعلنوا من جهة أن لكافة الشعوب المستعمرة صفات شاملة ومشتركة، لكنهم بممارساتهم العنصرية قاموا من جهة أخرى بتجزئة هذه الشعوب والتفريق بينها. وبالبخ سارتر عملاً في تصوير الكليشاهات السائدة، يضيف أن المستعمرين لم يأتوا على آخر عملية «ترويضهم» فإذا

"لا هو إنسان ولا هو حيوان"، بل نوع خاص من البشر" درجت تسميتهم بالسكان الأصليين. مخلوق يتلقى الضرب ويعاني من سوء التغذية، مريض، خائف، له الخصال نفسها سواء كان أصغر أو أكبر أو أبيض: فهو كسول، غدار، يسرق، يحيا على الفتات ولا يفقه إلا العنف. "إن الغضب إذا لم يجد له منفذاً يدور في مكانه ويرتد على أصحابه، فيفثك بهم وينشر الدمار بين المهضومين أنفسهم." "أقراراً قانون"، أوصى سارتر، "وستدركون أن القتل الباطن الجماعي للمستعمرين للغلوين على أمهم تولد طيلة فترة عجزهم الرغبة في القتل." أما فرضيات جان بودريار Jean Baudrillard عن الإرهاب التي طرحها في دار الآداب في هامبورغ عقب الحادي عشر من أيلول/ سبتمبر ٢٠٠١ تحت عنوان "القتل والإرهاب" فهي تبدو للوهلة الأولى أكثر تحفظاً من مقدمة سارتر، إلا أنها ترمي إلى الهدف عينه. بودريار يتخذ مايسميه بـ "فرضية اللاشيء"، القائلة بأنه "في الواقع لم يحدث شيء يذكر في الحادي عشر من أيلول/ سبتمبر وأن ما وقع لا يتعدى كونه مجرد حادث عارض على طريق العملية القادمة لا محالة (...). من هذا المنظور لم يقسم العمل الإرهابي إلا بالإسراع في مد نفوذ الابتزاز الذي يرضخ له الكون بأسره، الابتزاز من قبل سلطة واحدة واتجاه فكري واحد." بودريار يقارن بين هذه الفرضية و"فرضية الحد الأقصى"، التي تبرز طابع وأهمية الحدث الذي وقع في الحادي عشر من أيلول والحد الأقصى لتأثيره. كما "أن أحداث نيويورك التي زادت من راديكالية الوضع العالمي جعلت في الوقت نفسه العلاقة بين الصورة والواقع أكثر راديكالية". ربما كان هذا هو الموضوع الأساسي في معرض الدوكومتا الحادي عشر. أو لعل اقتراح بودريار بتغيير قول ماركس من "شيخ يحوم في أوروبا، شيخ الشيوعية" إلى "شيخ يحوم في العالم الراح تحت نظام العمولة، شيخ الإرهاب"؟ هل ستظهر بعد انهيار الشيوعية جيّهات جديدة كإيديولوجية تقوم عليها الدول؟ جيّهات يصعب تحديدها بخلاف تلك التي كانت قائمة إبان فترة المواجهة بين النظام الشيوعي والنظام الرأسمالي. على أن الخلاصة التي ينتهي إليها جان بودريار تفتقر بالرغم من لهجتها الغاضبة والمباشرة إلى الموضوع: "حين تهاوى مركز التجارة العالمي سقط معه آخر درج واق ونحن ما لنا نبحت هلمين في شطابا المرء المتكسرة عن بقايا صورتنا. في موقع الصفر لا يسع المرء إلا أن يردد في قرارة نفسه: هنا في هذا المكان تكون ولو للحظة واحدة قد انهارت دولة عظمى. والشعور الذي يولده إدراكنا لتلك الحقيقة عائد إلى سبب دفين في أعماقنا: ليست المصائب ولا العناية وليس البؤس ما يصعب احتماله، إنما السطوة وغطرستها. إن تلك الدولة العظمى وظهورها بهذا الشكل الجديد هو ما لا يمكن احتماله وقبوله."

الرجاء من يرى أن نقد الرأسمالية ليس بالأمر الجديد وأن لا مكان للبرامج الثوبية في معرض فني، وأن العمارة لا يمكن أن ترتقي إلى منزلة سائر الفنون وأنه يستحسن اقتصاد نشر الصور التي تعكس مختلف أوجه البؤس في مدن المعمورة على للمجلات المتخصصة، الرجاء منه أن يتخطى عن تلك الكليشيات والتصورات. إذ أن مثل تلك الآراء عائد بالدرجة الأولى إلى الاعتقاد بأن مهمة الدوكومتا أن تقدم كل ما هو جديد وحديث وأن الدوكومتا (١١) على الأخص يجب أن تطالع الجمهور بأعمال فنية تتم عن الوطن الأصلي للقائمين على المعرض. كما يظن البعض أنه يوجد إجماع غير قابل للنقاش عما يمكن اعتباره فناً وأ معرض الدوكومتا الذي يقام كل خمس سنوات في مدينة كامل بمثابة المرجع الوحيد له. إلا أن الدوكومتا لا تطمح إلا أن تكون معرضاً من بين عشرات المعارض التي تهدف إلى التعريف بشتى الوسائل والصور التي يمكن للفن أن يتخطى بها. أما من يذهب إلى القول بأن العمل الفني إما هو المعرض بذاته فهو محق في رأيه إذا لم يكن يرمي إلى اتهام صانعي المعرض باستغلال الأعمال الفنية لطرح الأفكارهم ونظرياتهم، فيتهمهم ضمناً بالمعجزة والتكبر. إن الدوكومتا تسمى إلى أن تنسح لنا مجال فهم ما يجري حولنا وإلى تزويدنا بمعرفة تبطل بها علينا صفحات الجرائد وبرامج التلفزيون. والاندفاع الشديد، الذي نلسمه من خلال تظاهرات المعرض، لا ينم عن المعجزة بقدر ما ينم في بعض الأحيان عن السذاجة. أما الانخداع على صانعي الدوكومتا أن النظرة التي يقدمونها من العالم إما هي نظرة الغرب له فعاثد إلى تفكير استعماري جليد يتجاهل أن العمولة لا تقف عند الفن، وأن التباهة لا تنحصر ضمن حدود جغرافية معينة. إضافة إلى أن الدوكومتا بتدواتها التحضيرية الخمس التي عقدت في أربع قارات، لا تكفي بعرض وجهة نظر واحدة بل إنها خير مثال لمعرض يتميز بتقديم وجهات نظر مختلفة: من أمريكا اللاتينية الشاعر كارلوس باسوالدو Carlos Basualdo، المقيم في أمريكا الشمالية؛ من الهند العالم سارات مهارج Sarat Maharaj، ولد في جنوب إفريقيا يعمل أستاذاً في لندن؛ الناقد أوكتايفو رابا Octavio Zaya، الذي ولد في جزر الكناري ويقسم في نيويورك؛ ومن ألمانيا منظر الفنون أوتو ميتا باور Ute Meta Bauer المقيمة في النمسا؛ مؤرخة الفن سوزان غيز Susanne Ghez من شیکاغو؛ وأوكوي إنغيزور نفسه الذي يعتبر كافة أجزاء العالم موطنه.

ترجمة: ماجدة بركات

المصدر: صيغة مختصرة من مقال منشور في العدد الأول من

مجلة «Kunstforum International»

منى حاطوم Mona Hatoum

ولدت منى حاطوم سنة ١٩٥٢ في لبنان، كابنة للاجئين الفلسطينيين. انتقلت سنة ١٩٧٥ إلى لندن للدراسة، حيث تقيم منذ ذلك الوقت. يتكون عملها من معارض، اشربة فيديو، مجسمات ومواد مستقلة. إنها تهتم بأشكال الإدراك وطرق العلاقة مع الجسد البشري في ثقافات متعددة. وفي العديد من المعارض، التي أقامتها بالإنجلترا، حطمت العديد من التابوهات. ما عرض في برنامج دوكومنتا هو مثال جيد عن عملها. خلف أسلاك الشوك الكثيفة يصبر المرء غرفة: مائدة طعام مع كراسيها، أدوات المطبخ، وإلى البعيد قليلاً سرير، شماعة وفرن. كل هذه الأدوات وهذا الأثاث مرتبط ببعضه البعض بواسطة سلك كهربائي أشبه بأفمى، يشتعل في ضعف



Homebound. Installation shown at Documenta 11.

وفي قوة ليعث الحياة في الأدوات والأثاث. المصاييح الكهربائية المختفية خلف بعض الأدوات المنزلية تبدأ بالاستعمال. في البداية تبسو هذه جميلة لكنها تنذر بالخطر، حين ترتفع قوة الكهرباء وينخفض أو يرتفع الألفيز الإلكتروني.

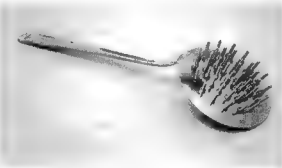
هذا المعرض يحمل عنوان «ملتصق بالبيت»، وهو يسمح لمنى حاطوم بالتعمير عن أحاسيسها المتناقضة تجاه الوطن، شغل المنزل، الأسرة. فالتيار الإلكتروني يرمز من جهة إلى الارتباط والدفع، ومن جهة أخرى إلى التهديد والعنف الذي قد يصدر عن الأسرة. عنوان المعرض يسمى السجن الذي تمثله العلاقات المنزلية، خصوصاً للنساء في المجتمعات التقليدية، ولكن من جهة أخرى أيضاً الإحساس الايجابي بالانتماء للأسرة، هذا الإحساس الذي صرنا نفتقده اليوم في العديد من المجتمعات المعاصرة.

Werner Machmang



Measures of Distance, 1988 Video, colour, 15 min.

الصورة من الفيديو
Mina Haloum Plauden Press



No Way, 1996.



نحو ميتافيزيقيا الفضلات

فإن كليهما نتاج تأثيرات الرأسمالية الشاملة: فكل نظام ميل إلى وضع شروط نقده بنفسه. ومن العواقب الوخيمة للعوالة، التي رعا أدت إلى هذه الأقوال المتلذذة، هو هذا الشعور القاتل بالحجز الناتج عن التواطؤ القائم بين سلطة الاقتصاد والدولة التي تضفي برهانية المواطنين وحقوقهم من أجل مصلحة اقتصادية وسياسية، وهذه التأثيرات التي لم تقتصر فقط على أسواق الاستغلال الرأسمالي في البلدان «غير المتطورة». ويمنع هذا الموقف المبادئ الإنسانية الموهودة المتعلقة بالمعادلة والأخلاق، التي اعتبرت من بعض أنماط ما بعد الحداثة باطلة ولا يمكن الدفاع عنها، شيئاً من المعاصرة مرة أخرى ويصوغ السؤال حول كيفية تعريفها من جديد وإمكانية تطبيقها.

إن الفن التشكيلي متورط بالطبع بشكل عميق باستراتيجية السوق الرأسمالية، بحيث أن آخر النزعات الإنسانية، التي رعا مساوئ بعض الفنانين والفنانات متمسكاً بها، باتت مهددة. والمشكلة التي تعترض الممارسة الفنية تكمن في علاقة هذه الممارسة بالأخلاق والمعادلة ومنح الشخص الفاعل حرية التصرف. فهل سيسهم الفن في خلق تصور جديد للأخلاق؟ وهل يوجد اليوم فن يتدخل ضد الظلم؟ وأية أشكال يمكنه أن يتدخلها، وفي أي سياق يستطيع أن يكون فعالاً؟ وهل أن السخرية والكرنفال أشكال للفعل والاحتجاج مؤثرة أصلاً؟ ففي التأملات التالية سنحلل بالدرجة الأولى قضية الفعل الفني، اعتماداً على شخصية للمحتال Trickster باعتباره شخصية رئيسية في الصراع العالمي الشامل بغية استعادة لغة الفعل الذاتي.

بدلاً من أن ننظر إلى العملة بصفتها شيئاً استلابياً تاماً، أود أن أسأل فيما إذا كان الفن سيستفيد على نحو فانتازي من بعض مخلفات العملة. فمن المعروف أولاً أن الطريقة التي تتبعها الرأسمالية للحوالة وتقيتها تتجنب الفضلات والحطاب: أي الفائض الفاسد أو تنفقاً إنفاقاً غير منتج، وهذه أشياء لا يمكن تقليصها لتكون بضاعة متحركة، وكلاهما، الفائض الفاسد والانفاق الطقيلي، يمثلان الإفراط والغفارة والفوضى والأفكار المستغنى عنها والحكايات والإيديولوجيات والبشر أيضاً. إنه إنتاج مشاغل للغيرية. ويمكن القول إن الغرض وانعدام النظام هما معيار الحقيقة الإنسانية. إن من الصعب جداً بالنسبة لبنى السلطة المهيمنة أن تسيطر على هذا الإنفاق

عالم الأجنام:

لكن يا أبي ما الذي سيفعله المرم في هذه الحالة؟
عليه أود أن أرم أن يضحك

باتريك شاموسو

في البدء كان الفعل، وهذا يعني الجريمة

ميشال سير

١٣ تموز / أغسطس ١٩٩٦، لنسند، الطريق السريع ٤١: أقامت منظمة Reclaim the Street حفلاً على الطريق العام حضره حوالي سبعة آلاف شخص، حيث اجتمع الراقصون والمتنكرون في أزياء مختلفة. وقد قام أربعة رجال بتحطيم الطريق بمطارق الضغط الإلكتروني تحت حماية موسيقى «التكنو» الصاخبة وتؤتة دمية مسرحية بلغ ارتفاعها ثمانية أمتار، ثم فرسوا الشارع بالأشجار. ١٦ أيار / مايو ١٩٩٨، براغ: اشترك أكثر من ثلاثة آلاف شخص في «حفلة شارع موهولة» لقطعوا الطريق العام المؤدي إلى المدينة بالدمى وقاذبي الثيران والأجهزة الصوتية. وقد برز للحظة مشهد غير قابل للتصديق: إذ تراجع رهط من رجال الشرطة إلى الخلف أمام ساحرة حلوة، راقصة، ذات لون وردي. يبدو أن الشرطة عادت إلى موقعها من جديد، لوقع اشتباك، جرح واعتقل على أثره الكثير.

لقد شهد العالم، في السنوات الأخيرة من الألفية الماضية، موجة من الاحتجاجات لم يشهد لها مثيلاً من قبل، نسقت من قبل المنظمات السياسية القاعدية. وما يهمني من أمر هذه النشاطات هي أنها استعارت لغة الكرنفال، وهذا أسلوب تعبير جماعي شعبي اتسم تقليدياً بطابعه المناهض للسلطة. ففي سبعينات القرن التاسع عشر كانت معظم الاحتفالات الشعبية تمنع في بريطانيا العظمى، لأن الطبقة البرجوازية المساعدة آنذاك أرادت أن تفرض تصوراتها على المجتمع برمتها، وكانت ترى في الارتباط الكرنفالي للسخرية والانفتاح الجنسي والسياسي قوةً فردية خطيرة.

لكن الآن انحسرت البادرة الكرنفالية، منسحبة في ظل الإرهاب الدموي البعيد كل البعد عن السخرية. ومع ذلك

غير المنتج، وحيثما تحقق ذلك فإنه يبقى شكلاً مستتراً من أشكال المقاومة. والفرن نفسه هو نمط من الإنفاق الفائض من الحاجة. وفي المواضيع التي لا ينضم فيها إلى نخبة التسليطين، فإنه ينطوي على تراث مديد من النقد على هيئة الهجاء السياسي اللاعن أو الاشتغال على أشكال التعبير الشعبية واستعادة ما نبذه التاريخ والإيديولوجيا، لا سيما ذلك الشيء المحسوب على التأثيرات الموجهة اهتمامها إلى قضية التحرر النسوي وحالة المولدين، واستخدامهما من جديد.

ثانياً: لقد خلقت طرق التجارة منذ زمن بعيد قناة لانتشار الأفكار والمعلومات والتبادل الثقافي، وهذا ينطبق أيضاً على عجلة الأسواق التعاونية والإنترنت، وحتى لو شككنا من بعض أساليب العمل وإيديولوجيات سوق الفن المعلوم، فإننا لا نستطيع أن نتجاهل ببساطة، أن هذه السوق شأنها شأن الإنترنت في بنائه لشبكة الاتصالات التي يعتبرها شرعية، لكنه يولد أيضاً فتوراً للاحتراق والتداول يعتبرها غير شرعية. وبينما تعطي المؤثرات والممارسات العالمية أفضلية لما هو "مقبول" مؤسسياً، فهي توفر في الوقت ذاته مكاناً يمكن أن يستخذه من هو "مرفوض" لمصلحته: إنها توفر إمكانية تبادل الأفكار والتجارب التي تفلت جزئياً من قبضة السيطرة المؤسسية.

ثالثاً: إن هذه الأماكن هي أسواق حقيقية موجودة في تقاطعات الثقافات المحلية المختلفة، تكشف عن انقسامات ونزاعات غير محلولة، وتقسم كذلك اتصالاً مشتمراً. فالتحوصيات المحلية راسخة في ذاكرة كل شعب من هذه الشعوب: أي الاستخدام الجماعي لبقايا التقاليد السالفة والدينية التشظية، وأنماط الاعتماد على الجسد عبر الشعائر المهمة فيما يتعلق بالجنس والطعام والشراب والموروث الشفوي من قصص وتفكرات أيضاً وتجارة وقاتل وترفيه ولهو ودعاية وتهكم. ومثلما لاحظ مختلف المحللين، لا يوجد هناك مكان للعلم متجانس، يحكم من خلال هدف موحد، أو حقيقة موحدة تحقق ارتباطاً خالياً من التعقيد بين ما هو محلي وما هو شامل؛ فليس هناك سوى أنظمة فكرية متباينة قائمة إلى جانب بعضها البعض، وحفلات محلية ونظريات معرفية تتمدّد الجسور إلى بعضها أو لا تمتد.

ومع ذلك فإن «ميشيل سير» يرى حاجة شمولية: وهي الرغبة في التبادل أو التجارة، (حتى لو أضفنا إليها حالة أخرى تكاد تكون شاملة وهي: روح المزاج، وتلبية هذه الحاجة مرتبط بإيجاد شبكات للتداول ووسائل وطرق اتصال عديدة لتقل المفاهيم وإغناء الثروة الفكرية والتجارب. وعلى الرغم من أن هذه الفكرة الرومانسية من المقاومة الشاملة لا يعتد بها اليوم، لكن علينا أن نفهم على الأقل التبادل والحركة التجارية باعتبارها حالة ديناميكية لالتقاء الثقافات المحلية المختلفة.

وتتساءل سير عن كيفية تأمين اتصال موفق، متوصلاً إلى استنتاج مفاده أن من الضروري توفر شرطين متناقضين

لتحقيق هذا الهدف هما: أولاً الضوضاء، لأن دلالة الرسالة لا تتجلى إلا عبر خلفية الضوضاء، وثانياً الفصل المطلق لذلك الشيء الذي يجب أن تنضمته، وهو الضوضاء في الخلفية. فهناك طرفاً حديث متفان على إزاحة التشويش والاضطراب، أو يقفان ضد أقرار لهم مصلحة في التشويش على هذا الاتصال: "إن إقامة حوار يعني المجيء بطرف ثالث ثم القيام بمحاولة عزله." إن المشكلة الجذلية الأساسية هي ليست مشكلة الآخر الذي هو مجرد صنف، أو تنوع، ذاتي، إنما هي مشكلة الشخص الثالث. إن هذا الشخص الثالث الذي يصفه سير بـ "الجنّي" أو "الطفلي" أو "هرمس" رسول الآلهة الإغريقية أو "دون جوان"، هو جزء لا يتجزأ من النظام: فبغير إدخاله إلى الدائرة تصبح الرسالة غائمة وغير مفهومة، وغير عزله تكون مفهومة وتصبح تافهة أمراً مضموناً.

هناك حكاية عن إيسو Eshu، مسحاح يوروبا Yoruba، يوجد شبيه لها في كوبا أيضاً، توضح لنا ما أراد سير التوصل إليه. تحدث الحكاية عن صديقين، فلاحين متجاورين، تعاهدا على الصداقة الأبدية. بيد أنهما قصراً في عدم ضم إيسو إلى حلفهما، فقرر أن يلتقهما دساً قاسياً. لقد اعتمر إيسو قبعة حمراء من جهة ويضاء من الجهة الأخرى وربط خليزونه إلى قفاه ثم ركب فرسه بالظلوب وقطع الحد الفاصل بين أرضي الفلاحين. بعد ذلك اشتبك الصديقان في جدال حول لون قبعة الفارس وحول الاتجاه الذي سار فيه، وبلغ الجدل حداً اضطر معه إلى استدعاء إيسو شخصياً ليفصل بينهما. فاعترف إيسو بأنه هو نفسه كان الفارس، وإن كلا الصديقين محقّ، ثم أوضح لهما بأنهما مأخوذان بحكم العادة، ويكتمان عندهما لدرجة أنهما أصبحا غير قادرين على معرفة الحقيقة والقبول بوجهة نظر الآخر.

إن إيسو هو شخص سير الثالث الذي يحدث ضوضاء بنزوة وعيب، لكي يخلق نموذجاً جديداً للعلاقات. والفكرة التي تكمن وراء ذلك هي أن «النظام» الذي يشهد تشويشاً ثم يحاول دمج هذا التشويش في كيانه، يتقدم من مرحلة بسيطة إلى أخرى معقدة. وفي هذه الأيام تنطوي الحيلة بالطبع على إحداث تغيير مثير في النظام دون أن تشند السيطرة القمعية، لأن مأكينة السلطة لا تفرق بين المقاومة العنيفة والمقاومة السلمية، إنما عجزهما معاً. ويمكن على الأقل أن ننطلق من أن إدراك الحاجة إلى التغييرات الاجتماعية هو الذي يحفز عملاء التغيير، وليس العكس، وهؤلاء هم الذين يعملون في منطقة الحدود المتحركة بين العلم القديم والحديث.

بقية المقال

الآن نعود إلى السؤال، فيما إذا كان الفن، باعتباره وسيلة فعالة للتغيير أو المقاومة، سيلعب دوراً في مقارعة السلطة المهمة، أم أنه محكوم عليه بأن يكون هامشاً زخرفياً معدوم

آلان سيكولا Allan Sekula

يهتم آلان سيكولا (ولد سنة ١٩٥١ بالولايات المتحدة الأمريكية) بالصراع الذي يعيشه فن الفوتوغرافيا منذ نشأته. إنه الصراع بين الفوتوغرافيا كوثيقة، كتموير للواقع الاجتماعي، والفوتوغرافيا كوسيط فني مستقل، كفن من أجل الفن. يريد آلان سيكولا بحث الحياة في الواقعة النقدية في مجال الفوتوغرافيا، دون أن يخضع ذلك للتصورات الساذجة التي تدعي أن الصورة الوثائقية هي إظهار للحقيقة. وقد كتب آلان سيكولا لهذا الغرض العديد من النصوص حول تاريخ الفوتوغرافيا الوثائقية، وعرض صوره في مسابقات معينة. إن صوره ليست عبارة عن وثائق فقط، بل تمتلك أيضاً قيمة جمالية كبيرة؛ إنها صور جميلة. ومنذ الثمانينات وسيكولا يعمل على العديد من



Unemployment office.
Gdansk, Poland, November 1990



of Ilsan (South Korea)

مجموعات الصور، يحاول من خلالها التعبير عن التظاهرات المعاصرة للعمل (كأحد المفاهيم المركزية للنظرية الماركسية) بوسائل الفوتوغرافيا. إن سيكولا يبحث عن طريق صوره في الرأسمالية المعولة. ولهذا السبب فهو يعالج في سلسلة صوره قصة الحوت (١٩٩٠ - ١٩٩٥)، التي عرضها في برنامج دوكونتا، الرحلة البحرية. الموانئ الكبرى هي نقط تلاقٍ لتيار البضائع العالمي، أما البواخر الكبرى فتقتل مختلف أنواع البضائع من منطقة إلى أخرى. لكن سيكولا يصور أيضاً الناس الذين يقومون بهذا العمل، والذين عادة لا يظهرون في الصور. والرحلة البحرية وتناقضها على العالم بأسره، هي بالنسبة لسيكولا استعارة ترمز إلى الرأسمالية المعولة. إن صوره تجعل هذه الاستعارة ممكنة الرؤية.

الصدر:

*Fish Story. Work shown at Documenta 11. Courtesy of the Artist.
Fish Story is published by Richter Verlag, Düsseldorf 2002*



*Welder's booth in bankrupt Todd Shipyard.
Two years after closing. California. July 1991.*



Doomed fishing village

الصلة بما يحيط به. ولكي يصبح المرء ذاتاً فاعلة ومن أجل تاصيل ذاته الفردية، وهذا هو في نهاية المطاف المطلب النظري لمظم المؤلفين الذين استشهدنا بهم هنا، عليه أن يستعيد وعيه، فهو مخزوك بالعمل وهذا العمل يجب أيضاً أن يمتلك موضوعه. وإذا ما أراد المرء أن يكون قادراً على الفعل وأن يمارس بعض صلاحياته على الشؤون المتعلقة بحياته ذاتها، أي إذا أراد أن "يفعل" شيئاً، فلا بد له من الارتباط بالسلطة، وأن يتمسك إلى البنى الجمالية والاجتماعية التي تخلق معنى ثقافياً، وتولد صوتاً سياسياً مؤثراً.

كان فالتر بنيامين أرك من تناول قضية تخريب التجربة، تلك المهارة Know-how التي التصامل مع العالم التي كانت تنقل شفهيّاً من جيل إلى آخر، بفعل تقنية المعلومات التي تلقن العلم على الدوام. وقد أكد ميشيل فوكو وجهة نظر بنيامين عندما قال إن الذاكرة المصطنعة للثقافة الجماهيرية قد محت ذاكرة الشعب، وفرضت على الناس تفسيرات للواقع "لا تكشف لهم ما كانوا عليه، بل كيف يتذكرون ما كانوا عليه من قبل". وفي هذا الاتجاه، يصيب التصريح الشهير لفريدريك جيمسون Jameson بأن الرأسمالية لم تستمر الكرة الأرضية وحدها، بل اللاوعي أيضاً.

وهنا نفق أيضاً أمام السؤال الشائك وهو إلى أي مدى يمكن أن يكون الفن عاملاً للتغيير. وإذا ما فكرنا في الفن المعارض أو السياسي فتخطر في أذهاننا على الفور استراتيجيات الرواد الثوريين: دادا المناهضة للثقافة البرجوازية، وفن الستينات والسبعينات الدعائي المعادي للإمبريالية، وفن الثمانينات للمتهم بالموضوعات وأسئلة الهوية. كانت استراتيجية هذه الفنون معارضة على الأغلب وجدلية، أي الصراع بين موقفين متعارضين، بحيث أن كل طرف يهدي عكس ما يقوله الطرف الآخر: وهذا هو شكل من أشكال الإنكار. ومشكلة هذا التضاد أو الإنكار، عندما يظهر قبل كل شيء على مستوى الرسالة، هو أنه نادراً ما يساهم، ويبلغ ذاتي، بتغيير عملية الإدراك، لأنه يُقي على البنى القائمة أو بنى النظام القائم سليمة. إن النظام يستطيع امتصاص أي رسالة بسيطة، طالما لم تمس شفرته بآذى. وعقب النقاشات ما بعد الحداثية، في نهاية الثمانينات، بدا من الواضح أن شكل للمعارضة، باعتباره احتجاجاً يتقبل اللغة نقطة للانطلاق، لا يمكن له أن يمثل استراتيجية مقاومة جمالية ومؤثرة، فيكون منهجاً لاستعادة التأثير. وإذا ما انقلبت بسهولة مفاهيم الخطاب المعطى فإنها تبقى محددة من قبل السلطة المتمتعة بالامتيازات، ويمكن احتواء هذه المفاهيم وضمها إلى كياناتها بيسر، بل أنها تمنح السلطة إمكانية تعريف حدودها من جديد أو توسعها. هذا لا يعني أن التضاد لا يمكن أن يكون قويّ الأثر، إنما فقط يجب أن يسند من قبل القوى الأخرى، لكي يحدث تغيير في ميزان القوى يكفي لتحقيق الانفتاح على

مضامين أخرى. وإذا ما استخدم المرء لغةً مختلفة تماماً أو نظاماً مشفراً مختلفاً بالكامل، فذلك يعني أن المرء لم يعد يمتلك أي قاعدة للاتصالات.

ومن خلال الموقف المعارض، الذي تمنحه الرسالة امتيازاً، يتحوك العمل الفني إما إلى حامل للمعلومات، شأنه شأن الإعلام الجماهيري نفسه، أو أنه يواجه خطر الانحسار إلى مجرد مظهر اجتماعي ثانوي. وينس في هذا السياق حقيقة أن الفن بالذات هو لغة وبنية تهدفان إلى التعامل أمام المشاهد بدلالات لا يمكن تفسيرها بسهولة عبر خطاب رمزي مشفر فتتخرط فيه. فالمشكلة قائمة على التفكير في كيفية ربط التجربة المعطاة التي فرضتها الثقافة السائدة على الناس بالتجربة المباشرة للحياة اليومية، لإحداث تغيير في الإدراك. فهل نستطيع أن نتصور أساليب مقاومة فنية نقدية واستعادة التأثير لا تستند إلى المعارضات الثنائية binary، وهل هناك إمكانيات لاستخدام اللغة المتوفرة استخداماً نقدياً مرناً بحيث أن الخطابات المؤسساتية والنظم المركبة تفقد سلطتها وحقيقتها معاً؟

ثمة تكتيك متاح يقوم على أن لا نبر ما نعرفه كلياً بصفته شيئاً صامداً، إنما على إظهار الجانب الصادم في كل ما يبدو لنا اليقياً ولطيفاً، أو نزع الألفة عما هو يومي. هذا يعني أن التأثير الفعال لكل استراتيجية جمالية مرتبط بكيفية فهم علاقتها بالمشاهد وتشكيل هذه العلاقة، وكيفية انتظام الأنا في حقل الدلالات الممكنة التي يفسح عنها المجال الفني. هذا هو مكان المسؤولية الأخلاقية، وهو في الوقت ذاته المكان الذي يغير فيه الفن مفاهيم الخطابات القائمة من خلال تعبئته لتناقضات اللغة: فهنا الذي يجعل الذات محدودة يقدم في الوقت نفسه مفتاح تجرّه من نماذج التفكير المقيّدة. وهذا يعني في الواقع تمكين الذات للمشاهدة من التخلص من الأنا المراقبة، المشرفة على كل شيء، فتفتح نفسها لتتعرف على ما يقع خارجها، أي التعرف على الغريبة. وإذا ما كان الحديث اليوم، كما كان في السابق، يدور حول البعد الأخلاقي أو السياسي للفن، فيمكنني أن أزعج بأن هذا البعد غير موجود بالدرجة الأولى على مستوى الموضوع، إنما على مستوى طبيعية العلاقة بالذات للمشاهدة وفقاً للنظام المادي والتحويلي.

أولاً وقبل كل شيء: ما هو للتحال وأين يوجد؟ إنه ظاهرة شاملة، ومن جملة ما يشمل هذا التعريف هو: هرمس في بلاد الإغريق القديمة والغرب والارنب والكلب البرّي في شمال أمريكا، والارنب البرّي في المكسيك وملك القردة في الصين وروب القطيع "غانيشا" وذو رأس السفيل في الهند ولوكي الأسطوري الإسكندنافي ويولنشيل في كوميديا الفن الإيطالية، و"فينبا" لدى قبائل الفون في بنين و"إيسو" لدى قبائل يوروبا في نيجيريا، اللذان أبحرا على سفن العبيد قطعاً الأطلسي حيث امتدح أحدهما إلى إلبجو - إلبغو في كوبا والآخر إلى بابا ليسبغا في هاييتي وسمنينبانغ مونكي لدى

النخبوية، متنامية إياه أو نبذته باعتباره بلا قيمة. والمحتمل ليس له علاقة بالترجمة والتأويل فحسب، إنما باللغة أيضاً المرتبطة بالتبادل الاقتصادي، أو بعبارة أفضل، إنه يكشف إلى أي مدى تكون الترجمة مرتبطة باقتصاد التمايز والاختلاف الذي يعيد البقية الفاقضة إلى دورة الاستخدام المقيد. وإذا كانت الغيرية حقاً هي تلك التي تخلق متوقفاً خطيباً مستمكناً وتبناه فإن ما نبذ باعتباره شيئاً مغايراً هو في الواقع ليس هامشياً، بل شيئاً خفياً كامناً، وحاضراً كذلك في جوهر كل خطاب حضورياً فملاً. وفي هذه النقطة يلتقي المحتمل بصفته مترجماً ووسيطاً بالشخص «الثالث» و «المراوغ» معاً.

في حكايات السكّان الأمريكيين الأصليين غالباً ما يخطئ المحتمل هدفه، لكنه يتوصل بدلاً من ذلك إلى معرفة جديدة. إضافة إلى ذلك فإن هذه المعرفة التي يكتسبها المرء من طريق حدث طارئ أو غير متوقع تنطوي على بُعد أخلاقي، حتى لو وقع هذا الحدث عبر تصرف إنائي أو لا أخلاقي: إن هذا الأمر يستند إلى موهبة التفسير والتزاع الاحترام لغيرية الآخر المختلف من ناحية اجتماعية.

وهكذا يبدو للمحتمل شخصاً غير أخلاقي، لأنه يضع موضع الشك الرموز المشرقة «الصحيحة» للتصرف الحضاري، إضافة إلى أنظمة الطبقات الهرمية الساعية إلى إبقاء كل شيء في محله المناسب بالوسط. والحقيقة أن المحتمل لا يعبأ قط بما هو «مناسب» ولا «بالكأن المعين». إنه مرمرل دائماً، موصول بالأرض وعائم في آن، وهو أستاذ ماركس في عتبات الحقب الزمنية وفي السخريّة والتصنّع والمداراة. واثقراً بعملها

الأفارقة الأمريكيين. إن ما يجمع بين كل هذه المخلوقات المحققة هو الانحراف المتعدد الأشكال المتداخل مظاهر من اللغة والتأويل مع الفوارق بين الفرد والمجتمع والكون. هناك ستمثال للمحتمل تبدو أن لي جديرتين بالاهتمام بالنظر إلى مسألة الأخلاق الممكنة ومشكلة الفعل. الأولى هي النقص الظاهر في السلوك الأخلاقي حسب مقاييس «المجتمع المحترم». فالمحتمل إذاً كذاب غير قابل للإصلاح ودجّال ولصّ وعرّاف وشبقيّ على نحو مرضي ومثل أدوار ومهرج وكاهن وحرفي متعدد المهن ومحرض على الإجرام وهو في ذلك كله نهم لا يروى له غليل. والمحتمل يفضل محصوراً من الفصحى الجسدية يجمع بين الطعام والتخوّل والجنس ثم يدمجها كلها في ضحكة وقحة. وحالماً يتجاوز، أو تتجاوز بصيغة المؤنث، الحدود المرسومة عبر تقصيه آثار الأوضاع الاستبدالية غير الطبيعية، محاولاً استغلالها لمصلحته، فإنه يطالبنا بإعادة النظر في تصوراتنا عن المسؤولية الأخلاقية بعمليات إبداعية واجتماعية.

والثانية هي أن المحتمل يتولى تقليدياً مهمة الوسيط والمترجم بين الفضاء الإنساني والإلهي، أو بين اللغات المختلفة والأنظمة الخطائية. هذا يعني أن المحتمل يعبر عن المسافة الفاصلة للغيرية عبر تلاعبه باللغة. والمحتمل هو شبح إيجابي النزعة تكون السوق الواقعة عند تقاطع الطرق ملعبه ومراحه، حيث ملتقى الشعور زماناً ليستبدلوا البضائع والتكاث الساعرة والشتائم والعلاقات الجنسية: إيجو - يملغوا كان حامياً لتقاطعات الطرق، ويقال إن هرمس اخترع مفردات تفيد المتاجرة. وتبتدع السوق لغتها الخاصة المتشفق عليها، وهي مرتع لتفريخ الألفاظ الجديدة التي يختلط فيها الجديد بالقديم الذي أقصته الشفافة



Installation view: From/To. Installation. Fareed Armaly. Film, Rashid Masharawi

أنيت ميساجر Annette Messager

أنيت ميساجر المولودة في فرنسا سنة ١٩٤٣، تعالج في صورها التجارب العاطفية، التي من شأنها أن تهز تصورات الإنسان المعاصر عن نفسه وفهمه لنفسه كجوهراً عاقل. وفي معارضها المتعددة، اشتغلت ميساجر منذ بداية السبعينات على الرسوم والصور وعلى غنائيل من مواد رطبة كالقمماش والصوف، ووسائد ودمى هشة. ميساجر تعود إلى سورريالية فنانون مثل بطاي السحرية والايروتيكية، فتخلط المضحك والمرعب مع عالم يبحث



المرورة: Wiener/Maschmann

ظاهرياً على الثقة. مجسماتها في مدينة كاسل تبدو عند النظرة الأولى كحديقة حيوانات متكشمة ودمى من قماش. و فقط عند النظرة الثانية يدرك المرء أن كل هذه الحيوانات مشوهة، وأنها تقعي في غرف التعذيب، مجرورة أو معلقة على الأسلاك. إن هذا التجسيم يفرق في ضوء دافئ، ويسلو في الآن نفسه رهيباً وباعثاً على الثقة.

Articulated - Disarticulated, 2001 - 2002
Installation shown at Documenta 11



المرورة: Wiener/Maschmann



الشكل يخلق جنولاً منتظماً Matrix ومفهوماً عالمياً يمكن أن يملأ بمختلف المحتويات من ثقافات رمنية، مكانية مختلفة. ونظراً إلى تباين حجم التفسير لدى الثقافات المشتقة من بعضها، فإن باستطاعة هذه التركيبة Installation أن تستوعب الكثير من الأبعاد المكانية، الجغرافية والزمنية، التاريخية. وتتبع هذه التركيبة عملياً إمكانية التفاعل النشط مع المشاهد الذي تعيد له الكثير من حرية التصرف وفقاً لبنية الدلالة المولفة من مضامين مختلفة في أشكال بارامترية Parameter متغيرة القيمة.

فما الذي يمكن أن يقال بعد في هذا السياق، وبكلّ هذه العجالة؟ إذا ما فكرنا في قدوم مبدهي الثقافة القادمين من أصول ولغات متنوعة في التسعينات من القرن الماضي وتواجدهم في أسواق الفن والعلم الغربيين، سيصبح من الواضح أن هؤلاء قد حملوا معهم ثروة خفية للعبة فتازية بارعة مع التنكيك غير القابل للترجمة، ما بعد الاستعماري، وما وراء الثقافي transkulturell، التنكيك الأمريكي الجنوبي ذي الأصل الأوروبي، التنكيك ما بعد- بعد الحدائي الماكر.

والسؤال هو هل تجرؤ مؤسسة فنّ عالية على احتضان الفكاهة المتطفلة للمضاد، الذي سيفعل دائماً "شيئاً مختلفاً" غير متوقع، لتقع في نفسها من الداخل في أزمة تخلص فيما إذا كان بإمكانها أن تلعب دور السوق الواقعة عند التقاطع، أي أن تكون مكاناً للاجتماع واللغات القاسمة على الصدفة، حيث تنشأ فيه لغات ومعارف وعلاقات جديدة.

"إن الكثير من الفضيلة عملٌ يا ولدي، وليس بالامر الجيد أن ننسى اله هنا باسم اله «هنا» والحياة باسم «الحياة» ... باتريك شامواسو.

ترجمة: حسين المولائي

المصدر: First published in: Documenta 11, Plattform 5: Exhibition. Hatje Cantz Verlag 2002

بيلوغرافيا مختارة:

- Patrik Chamolseu: Solibo Magnifique. Éditions Gallimard, Paris 1988
- Michel Serres: Le Parasite, Bernard Grasset, Paris 1980
- Michel Serres: Hermes Literature, Science, Philosophy. The Hopkins University Press, Baltimore and London 1982
- Lewis Hyde: Trickster Makes this Word. Mischief, Myth and Art. Farrar, Straus, Giroux, New York 1998
- Michel de Certeau La Prise de Parole et autres écrits politiques. Éditions du Seuil, Paris 1994
- Robert D. Pelton: The Trickster in West Africa. University of California Press, Berkeley 1980, S. 35
- Paul Radin: The Trickster. A Study in American Indian Mythology. Schocken Books, New York 1972
- Jean Fisher (ed.): Reverberations. Tactics of Resistance, Forms of Agency. Jan van Eyck Editions, Maastricht 2000
- Coco Fusco: Corpus Delecti. Performance Art of the Americas. Routledge, London and New York 2000

أوضحت فانة الـ Performance، المكسكية الناشطة في الميدان الاجتماعي السياسي يسوسا رودريغز Jesusa Rodriguez بأنّ التنكيك الذي تترجمه هو التنكيك المشبع بالفكاهة، "ليس بمعنى النكتة العديدة الأساس أو الإباحية، بل الدعاية الساخرة باعتبارها نمطاً وأسلوباً لرؤية العالم من روايات متعددة، ثم الترقّف لإدراك لانهاية العالم، مما يتيح لنا رؤية اردواجية هذا العالم والنياسه ونفاهته المضحكة، رؤية تامة من خلال مسافة معينة. وما أقترحه هو: دهونا نكون مزدوجين ملتبيين، نتهلك الحرّم؛ فبالاردواجية ثمة شيء يسمح لنا أن نشهده في الأحلام وحدها، مثلما السفاح العائلي. دهونا نكون مزدوجين، ليس اردواجية اللاإرادية، بل المقصودة، التي نجعلها هدفاً لنا. فلنستغل ما هو مضحك وفاشل ونحوه إلى إمكانية للنمو والارتقاء من أجل أن نتعرف على أنفسنا. أقترح بالبعد من النظام والإيقان وجمود التمثيل، المرحي المزوم والجدية الهرية للمسرح المكسيكي، أقترح أن نكون مزدوجين، لا لكي ننجح في خلق "مسرح الجماهير"، إنما لتلبية حاجة أساسية لا تقل ضرورة عن الطعام، وهي الحاجة إلى التعبير بصورة علنية واضحة."

إن الموقف الكرنفالي الماكر ينشأ من الحاجة إلى أساليب عمل أخلاقية وإلى استراتيجيات لتجديد واستعادة التأثير، فالامر يتعلق بإمكانية الفعل، والمطالبة من جديد بلغة للعمل عبر قوة الخيال الخلاق. وإذا ما قام فهمنّا للعالم، على حد بعيد، على التصورات والإيديولوجيات المعطاة، فسيتميز الفنّ الماكر بالمعرفة قبل كلّ شيء، أي المعرفة القاسمة على أننا لا نتعامل مع عالم من "الحقائق" البديهية، إنما مع عالم من الخيالات المؤسسة التي تسفر عن نفسها بصفتها مسخاً بشعاً عالم لا يكون فيه الفنّ انكاساً "لواقع" حقيقي، بل تظاهراً رافقاً تزيد التجربة من وطأته علينا وتدفعنا إلى تفسير نتاجه. إن فنّاً كهذا يتطلب استخداماً مقتدرًا وفنّاً للغة وتوجيه نداء مباشر للمشاهد ليساهم في عمله التأثير. وهو يؤكد على إرجاع الإنفاق الفاضل عن الحاجة، البقية الباقية والديون وما هو مستبعد ومضطهد، إلى دورة الحياة من جديد، والسعي أيضاً إلى الاستيلاء المرن والقصي على الرموز المشفرة المهيمنة والتلاعب بها. وهذه التركيبة، أي الشكل الفني المرن والمتنوع، قادرة أبداً، بالنظر إلى بنيتها الداخلية، على إنجاز هذه المهمة. حتى لو تعرّضت سمعة هذا الشكل الفني إلى الإساءة بفعل اللغة العالية المتجانسة المتفق عليها Lingua franca فإنه، مع ذلك، يتمتع بمزايا كثيرة. هو يتجنب هرمية الرسم والنحت الرسولية الغربية المستحدثة، وهو من ناحية تاريخية ليس "مكناً" خاصاً بالفنّ الغربي. فالفنّان ليس مرتهناً بالرسم، بل هو كالمحتال، حرفي بعدة ملية بالأفكار والمعدّات التي يمكن تركيبها في كلّ مكان وربطها بكل ما هو متيسر في ذلك المكان المعني. إن هذا



سيف الله صمديان Seifollah Samadian

سيف الله صمديان المولود سنة ١٩٥٤، ينتمي إلى المصورين الفوتوغرافيين ومخرجي الأفلام الوثائقية المشهورين في إيران. لقد عمل إلى جانب آخرين مع المخرج السينمائي كييارو ستامي، وحصل سنة ١٩٩١ على الجائزة العالمية لفن التصوير، وهو ناشر المجلة الفوتوغرافية تزوير. وقد عرضت في دوكومتا بعض أفلامه. إنها غالباً أفلام قصيرة، تصور لحظات اليفة وشخصية في المجتمع الإيراني المعاصر. الفيلم الذي



The White Station, 1999. Film still, 35 mm, 10 min. Film shown at Documenta 11.

يحمل اسم المحطة البيضاء صوره صمديان من إحدى غرف بيته الذي يقع في عمارة كبيرة في طهران. إنه يصور امرأة تنتظر الحافلة إبان عاصفة ثلجية. الشارع تلوّن بالأبيض بسبب الثلج المتساقط، النقطة السوداء الوحيدة هي هذه المرأة في ثيابها السوداء، التي تختمي بمظلة من الثلوج المتساقطة في غضب. ولمدة تسع دقائق سيتم عرض ذلك. المرأة هي بظلة منفردة، تقاوم قوى الطبيعة، ولكنها ترمز في نفس الآن إلى وضعية المرأة في إيران عموماً. الأصوات الوحيدة في الفيلم هي هبوب البرد ونعيق الغربان، والصوت المنخفض، بسبب من الثلوج، للسيارات العابرة. ومثل العديد من المساهمات التي عرضت في دوكومتا، فإن عمل صمديان يجمع هو الآخر بين جمال جذاب وطاقة رمزية ونقدية - اجتماعية كبيرة.

شهرة فيض جو Chohreh Feyzdjou

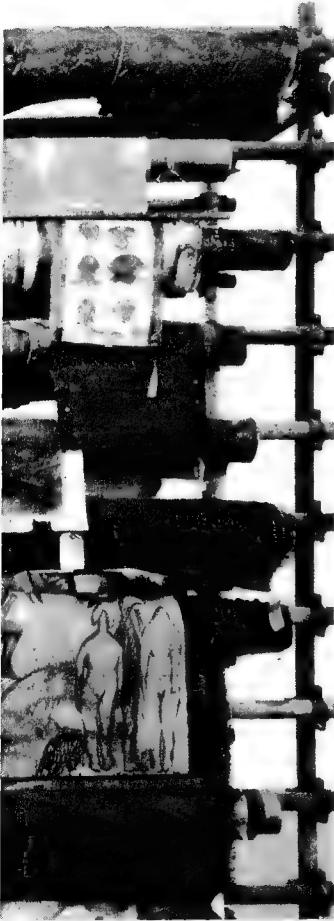
شهرة فيض جو، اليهودية الاصل، المولودة سنة ١٩٥٥ في طهران، والتي توفيت في باريس سنة ١٩٩٦، تم عرض العديد من مواضيعها، التي تبعت على الحزن الكبير، في برنامج دوكونتا. أما المواضيع فهي عبارة عن برطمانات، وسائل صغيرة وكبيرة، ووثائق ملفوفة معلقة بسقالة. المواضيع الصغيرة تحمل

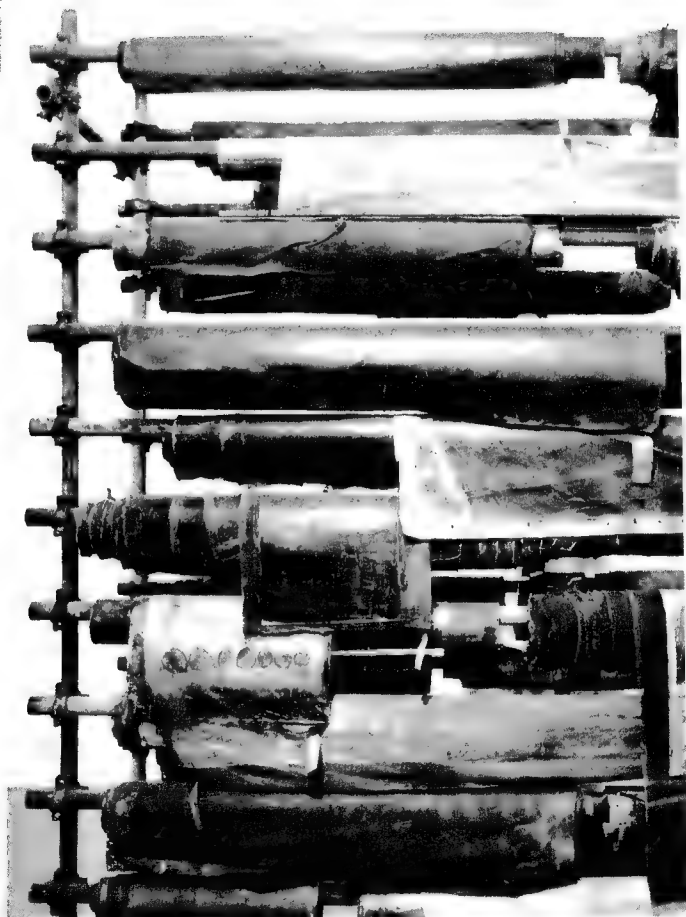


صورة
Stefan Weidner

كلها ملصقة كتب عليها "إنتاج شهرة فيض جو". إن هذا يبعث على الإحساس كما لو أن المرء موجود بـدكان بقالة يعرض كل متوجات الفنانة. ولكن كل هذه المتوجات تبدو متسخة، قبيحة وقديمة. إن هذه المتوجات هي أكثر انتماءً إلى عالم فان وميت، منها إلى عالم الأحياء. إنها تعبير عن الحزن والاستلاب والنفي. وفي الوقت الذي تعرض فيه فيض جو "متوجاتها" كبضائع في دكان، تنتقد في نفس الآن تجارة الفن المعاصر. حتى الوثائق الملفوفة تشبه أكثر منشغلات الطبخ القديمة أو ضمادات الجراح الممتلئة بدم متخثر.

"Boutique "Product of Chohreh Feyzdjou", 1973-1993
Installation shown at Documenta 11





مضى على اكتشافه إلا عقود قليلة. ذلك أنه مع التوصل لإعادة إنتاج الصورة ضوئياً أمكن لليد أن تتحرر للمرة الأولى من القيام بمهام فنية على درجة قصوى من الأهمية كي تستأثر بوظيفتها، العين الشاحصة في العدسة وحدها. ولما كانت العين ترصد على نحو أسرع من اليد وهي ترسم، فقد أمكن دفع عملية إعادة إنتاج الصورة بشكل رهيب حتى أمكنها أن تولي سرعة الحديث المنطوق. وهكذا صار في إمكان المصور السينمائي أن يثبت الصور على البكرة في معمله بنفس سرعة الحديث الذي يجري على لسان الممثل. ومن ثم أمكن القول بأنه إذا كانت الطباعة على الحجر من وراء إصدار المجلة المصورة، فإن التصوير الضوئي يحمل بين أحشائه صدور الفيلم الناطق. ومع نهاية القرن التاسع عشر بدأت محاولات إعادة إنتاج النغم، حيث أدت هذه الجهود المتضاعفة إلى وضع حرفه «بول فاليري» بقوله: "كما يند الماء إلى دورنا قادماً من بعيد، وكذلك يفعل الغاز وتعمل الكهرباء لتكون رهن إشارتنا لمجرد حركة باليد لا تكاد أن تلحظ، كذلك صرنا نزود باللوحات الفنية والمتابعات النغمية التي صارت تأتيها بحركة خفيفة من اليد تكاد أن تكون محض إشارة خاطفة، وكذلك تغادرن بمثلها."

في منتصف القرن التاسع عشر بلغت تقنية إعادة الإنتاج حداً من التطور جعلها لا تقتصر على أن تجعل كافة الأعمال الفنية المتوارثة موضوعاً لعملياتها، وأن تحدث أعمق التحولات فيما تخلفه تلك الأعمال من أثر، وإنما تزيد على ذلك بأن تنتزع لنفسها مكانة خاصة في إطار تقنيات صناعة الفن. ولدرس ما بلغته هذه التقنيات من تطور ليس هنالك ما هو أكثر إفصاحاً من تجلياتها المتمثلة في إعادة إنتاج العمل الفني، وفن السينما، وكيفية انعكاس هذه التجليات على الفن في صورته المتوارثة.

مهما بلغت إعادة إنتاج العمل الفني أقصى درجات الإقناع، فإنه يتقصصه أمر هام، ألا وهو الـ «هنا» و «الآن»، اللذان يتميز بهما كل عمل فني، أو عبارة أخرى وجوده المنفرد في الموقع الذي يتجلى فيه. فعلى هذا التواجد المنفرد، وليس على أي شيء آخر توقفت العمليات التاريخية التي خضع لها العمل الفني أثناء المراحل التي مر بها. وتندرج في هذا الإطار التغيرات التي طرأت على بنيتة المادية (الفيزيائية) على مر الزمان، ناهيك عن التحولات التي ربما طرأت على علاقات

لطالما كان العمل الفني دائماً ومن حيث المبدأ قابلاً لأن يعاد إنتاجه. فما صنعه الإنسان يصير دوماً في الإمكان أن يحاكيه سواء من البشر. ينطبق ذلك على تلامذة الفن فيما يؤدون من تدريبات، كما ينطبق على كبار المبدعين حين يعملون على نشر وتعميم إنتاجهم، ثم أخيراً على الباحثين عن الربح من وراء ذلك. وفي مقابل هذا كله لا نلبث أن نبين أن إعادة إنتاج الأعمال الفنية بالطرق الآلية بات حديث العهد، فقد دخل التاريخ في فترات متقطعة وعلى مراحل متباعدة، وإن يكن على نحو نامت كشافته بسرعة خاطفة. فالليونانيون لم يعرفوا سوى نوعين من عمليات إعادة إنتاج الأعمال الفنية هما الصب والصبك. فهم لم يمدوا إنتاج الأعمال الفنية على نطاق واسع إلا في قوالب من البرونز للصبوب، أو الطين المحروق، أو العملات. وما عدا هذه الوسائط فقد كانت الأعمال الفنية في ذلك الوقت أحادية لا قبل لإعادة إنتاجها. وباكتشاف الحفر على الخشب صار في الغرافيك ممكناً للمرة الأولى، فهو قد سبق تصميم الكتابة عن طريق الطباعة بوقت طويل. ولعل ما أحدثته الطباعة من تحولات مهولة في صناعة الأدب من خلال إعادة إنتاج الكتابة آلياً لن الأمور المعروفة للكافة، إلا أنها تعد بالنسبة للمظاهرة مسط التآمل هنا في بعدها العالمي حديثاً أحادياً خاصاً، وإن كان له من الحظر ما له. وإلى جانب الحفر على الخشب اكتشفت خلال القرون الوسطى (الأوروبية) تقنيتان، ألا وهما: النقش على النحاس مباشرة، والحفر عليه باستخدام المواد الكيميائية الحمضية، ثم تقنية الطبع على الحجر في بداية القرن التاسع عشر، أو ما صار يعرف بفن الـ «ليثو».

مكدا حققت تقنيات إعادة إنتاج الأعمال الفنية بطبيعتها على الحجر مرحلة جديدة بالنقل. فهذه التقنية الرفيعة المستوى تميزت على مسابقاتها من دهن الرسوم على الحجر إلى النقش على الخشب أو الحفر الكيميائي في سطوح النحاس، بأن مكنت لفن الحفر (الغرافيك) أن يعرض للمرة الأولى منتجاته في الأسواق ليس فقط بكميات كبيرة، على النحو الذي كان مألوفاً حتى ذلك الوقت، وإنما بالمثل في أشكال مستجدة ومتنوعة كل يوم. وهكذا صار في إمكان الحفر أن يرافق الحياة اليومية بتعرقه المصورة، ومن هنا فقد بدأ يلاحق فن الطباعة. ولكنه ما أن اكتشفت الصور الضوئية (الفوتوغرافيا) حتى تم تجاوز فن الطباعة على الحجر، وهو الذي لم يكن بدوره قد

ملكيتته. ولا يمكن التعرف على آثار الأولى إلا بإجراء التحليلات الكيميائية أو الفيزيائية، أما بالنسبة للثانية (علاقات الملكية) فهي موضوع تراث لا سبيل لتابعته إلا ابتداء من الموقع الأصلي للعمل الفني. ذلك أن وجود العمل الفني (ال «هنا» و «الآن») هو الذي يحدد مصداقيته. أما عمليات التحليل الكيميائي على سطح عمل فني مصنوع من البرونز فيمكن أن تساعد على التحقق من مصداقيته، كما يساعد على التحقق من مصداقية وثيقة ترجع إلى القرون الوسطى بإقامة الدليل على أنها تنتمي إلى أرشيف يعود إلى القرن الخامس عشر. على أن مجال المصداقية يرمته لا ينطبق على تقنيات إعادة الإنتاج فضلاً عما عداها من تقنيات (كأنواع وأعداد نسخ الموناليزا، مثلاً، التي أنتجت على مدار كل من القرن السابع عشر، والثامن عشر، والتاسع عشر). فبينما يحتفظ العمل الفني الأصلي بمصداقية كاملة في مقابل إعادة إنتاجه يدوياً، وهو ما جرى العرف على أن يسبق عليه صفة التزوير، فإن هذا لا ينطبق على إعادة إنتاج العمل الفني آلياً. وعلة ذلك مزدوجة: فهو بإعادة إنتاجه آلياً يصعب في مقابل الأصل أكثر استقلالاً من محاكاته يدوياً، إذ أن ذلك قد يمكن في حالة الصورة الضوئية، مثلاً، من إيراد وجهة نظر العمل الأصلي، الأمر الذي لا يمكن أن يتحقق إلا بالاستعانة بعدسة متحركة يختار لها زاوية محددة (وهو ما لا يتيح أصلاً للعين البشرية) أو باللجوء إلى تقنيات معينة كالتكبير، أو تبطين سرعة التقاط المشاهد، وهو ما لا قبل للبصر الطبيعي أن يأتي به، هذا أولاً. كما أنه باستطاعته، ثانياً، أن يرفع صورة الأصل في مواضع وسياقات لا قبل له أن يحققها كان يمكنه أن يترجمه نحو مستقبلية، وذلك إما على هيئة صور ضوئية، أو اسطوانات تسجيلية. فالكاندراوية تغادر مكانها لتنتقل إلى استوديو أحد محبي الفنون، والعمل الموسيقي الذي يؤدي في قاعة فسحية أو في الهواء الطلق بمصاحبة جوقة إنشاد صبار يمكن الاستماع إليه في غرفة محدودة.

لأن كان من الجائز ألا يتعرض السياق الذي يقدم ناتج إعادة إنتاج العمل الفني في إطاره لاستمرارية العمل الفني، إلا أنه ينبغي تواجده (ال «هنا» و «الآن») في جميع الأحوال. وإذا كان ذلك لا يصدق على العمل الفني وحده، وإنما ينطبق بالكل على مشهد طبيعي قد يعرض على مشاهد لأحد الأفلام، فإن ما يدور في هذه العملية ليس العمل الفني في صميم جوهره على نحو يفوق حساسية الخبرة الطبيعية ذاتها. فمصدقية الشيء تشكل جوهر كل ما يمكن أن يتراث عنه، وذلك ابتداءً من استمراره المادية ووصولاً إلى شهادته التاريخية. ولما كانت الثانية مؤسسة على الأولى، فإن ما يحدث في عملية إعادة الإنتاج من انقراط الأولى من قبضة الإنسان، يحدث بالتبعية للثانية، إذ تصير الشهادة التاريخية للشيء في مهبط الرياح. لا عمارة في ذلك، وإن كان الذي

يترنح بالفعل في مهبط الرياح هو مصداقية الشيء ذاته. (فأسوأ عرض ريفي لـ «فاوست» يتفوق على عرض فيلم عن فاوست في أنه يفتق، ولو من حيث المبدأ، على قدم المنافسة مع العرض الأول لهذه المسرحية في «فايتار». فما يمكن أن تستدعيه ذاكرة المشاهد من مخزون تراثي أمام خشبة المسرح لا سبيل لأن يحدث في مواجهة شاشة السينما من ذلك مثلاً: أن صديق غوته في شبابه «يوهان هانريش مرك» إنما يقبع خلف شخصية «ميتستو».)

خلاصة القول فيما نحن بصدده هنا يتمحور حول مفهوم تفرّد الخبرة بحيث يمكننا أن نقول إن ما يصيبه الضمور ويؤدي في عصر إعادة إنتاج العمل الفني هو هذا التشرّد. وإن ما يحدث هنا لمؤشر ذال خاصة وأن خطره يتهدى مجال الفن. ذلك أنه يمكن القول إن تقنية إعادة الإنتاج تفصل كل ما يعاد إنتاجه عن مجال التراث. فهي عندما تستنسخ ما يعاد إنتاجه إنما تضع في مكان حدوثه المتفرّد كثرة لا حد لها. وعندما تسمح للعمل المستنسخ أن يتوجه إلى المخلف في موقعه، فهي إنما تضفي عليه طابع الحاضر. إن كلتا هاتين العمليتين تؤديان إلى وعزّة مهولة للموروث والتراث، إلى وعزّة تشكل الوجه الآخر للأزمة الراهنة ولتجدد البشرية. وإن هاتين العمليتين لعلى صلة وثيقة بالحركات الجماهيرية في وقتنا الراهن. أما أقوى وأصغى تمثيلها فهو الفيلم السينمائي. وإن خطورته الاجتماعية لهما الأخرى في أوج تألقها، وإن كان يكمن في طياتها بالذات جانبها الهدام التطهيري متمثلاً في تصفية الموروث الثقافي بما يحمله من قيم. ولعل هذه الظاهرة تنبئ بوضوح في الأفلام التاريخية الكبرى. كما أنها لا تتوقف عن ضم مواقع جديدة إلى مجالها. فعندما أطلق «آبل جانس» Abel Gance مصيحتها عام ١٩٢٧: "إن شكسبير، ورمبرانت، وبيتهوفن سيمشعون لسينما أفلاماً...". إن كالة الأساطير، ودعاة الأديان، بل الأديان نفسها ترتب بعثها الضوئي، وها هم أنصاف الآلهة يتزاحمون على الأبواب، "، عندئذ كان يدور، دون أن يقصد، إلى تصفية شاملة للموروث الثقافي.

خلال الحقب التاريخية الكبرى يتحول من بين ما يتحول مع أسلوب الوجود الشامل للجسم البشري، الطريقة التي يدركون بها حسيّاً. فالهناج الذي ينظم به الإدراك الحسي ذاته لدى البشر، ذلك الوسيط الذي تسم هذه العملية من طريقه، ليس طبيعياً وحسب، وإنما يحمل أيضاً طابع التاريخ. فمن هجرات الشعوب الذي فيه نشأت كل من صناعة الفنون في العصر الروماني المتأخر، ومخطوطة «نشأة الكون» البيزنطية المزودة بالرسوم والمحفوفة في «فيسينا» (ترجع إلى القرن السادس الميلادي تقريباً)، لم يعرف فناً مختلفاً عن فنون الإغريق وحسب، وإنما أيضاً إدراكاً حسيّاً مختلفاً. ذلك أن عالمي «مدرسة فيينا»: «ريجل» و«فيكهورف»، اللذين عارضا



صورة: Wafiq Alqumr

شانتال أكرمان Chantal Akerman

أحد أهم الأعمال التي تمت الإضاءة بها، والتي عرضت في دو كومتا، ما قدمته للمخرجة السينمائية البلجيكية المولودة سنة ١٩٥٠ شانتال أكرمان. أكرمان اكتسبت شهرة كبيرة في السبعينيات والثمانينيات كمخرجة سينمائية طليعية ومدافعة عن حقوق المرأة. مساهمتها في برنامج دو كومتا تحمل



صورة: Chantal Akerman video still



صورة: Chantal Akerman video still

عنوان «من الجهة الأخرى»، وهي عبارة عن فيديو فيلم. يعرض ثمانية عشر جهاز تلفزيون وشاشتين سينمائيتين صوراً ومشاهد للحدود المكسيكية - الأمريكية المحروسة بدقة، والتي يحاول عبورها يوماً ما المقات من المكسيكيين طلباً لحياة أفضل في الولايات المتحدة الأمريكية. أحياناً لا تظهر صور الفيديو سوى أسلاك الحدود، وأحياناً أخرى تظهر صوراً التقطت من على ظهر الهليكوبتر لمطاردة شرطة الحدود الأمريكية من السماء للمكسيكيين. إن صور الفيلم وثيقة ومحزنة عن التفاوت بين ما يصطلح عليه العالم الأول وما يصطلح عليه العالم الثالث، وكيف يستحيل تجاوز الحدود الفاصلة بينهما، حتى في زمن ما يسمى بالعولمة.

From the Other Side, 2002. Film Installation on for 18 Monitors and 2 Screens. Produced by Corto Pacific, Paris, and Chemah I.S.



التكريز على تراث الإغريق والرومان، ذلك التراث الذي ظلت تلك الفنون مدفونة تحت ثراه، كانا أول من استخلص منها ما يفيد التعرف على تنظيم الإدراك الحسي في رمانها. وعلى الرغم من اكتشافاتهما الإضافية في هذا المجال، إلا أن حدود ما توصلوا إليه تمثلت في أنهما اقتصرتا على مجرد الكشف عن المعالم الشكلية التي ميزت الإدراك الحسي في العصر الروماني المتأخر. فهما لم يحارلا، بل ربما لم يخطر ببالهما أن يبين الطابع الاجتماعي لتلك التغيرات التي طرأت على الإدراك الحسي. أما في الوقت الحاضر فشروط مثل هذا الاستبصار أفضل. وإذا كانت التغيرات الطارئة على وسيط الإدراك الحسي، وهي التي ناصرها الآن، تفهم على أنها انحصار الخبرة المتفردة، عندئذ يمكن الكشف عن شروطها الاجتماعية. لعله من المفيد أن نوضح تفرد الموضوعات التاريخية الذي سبق أن اقتصرنا به مثال من مفهوم تفرد الموضوعات الطبيعية. ونعرف هذه الأخيرة بأنها تجلي الشيء البعيد مهما كان دلياً لمرة واحدة. ففي عصر يوم صيف تتابع فيه باسترخاء سلسلة الجبال على الأفق، أو فرع شجرة يلقي بظله على آخر ساكن، هذا إما يدل على «امتشاق» تفرد هذه الجبال وفرع الشجرة ذلك، من خلال هذا المثال يصير من اليسير علينا أن نتيقن الطابع الاجتماعي لتدهور ظاهرة الخبرة المتفردة في وقتنا الراهن. ومرجع هذا التدهور ملابستان مرتبطتان بالأهمية المتنامية للجماهير في حياتنا. وهو ما يتمثل في الرغبة الأكيدة من جانب الجماهير الراحنة لتضريب الأشياء مكانياً وإنسانياً، بنفس القدر الذي تنزع فيه إلى التغلب على تفرد كل خبرة أصلية من خلال تلقي إعادة إنتاجها. فنحن نتيقن كل يوم بما لا يحتمل الشك أن ثمة حاجة ملحة إلى تلك الشيء من قرب في صورته، أو بالأحرى في نسخته المصورة، أي في مستنسخه. ولعل الاستنساخ الذي يطالنا في تصاوير المجلات و«الأخبار الأسبوعية المصورة» يتميز على نحو جلي عن الصورة. فيقدر ما نجد التفرد والاستمرارية ملاصقة للأخيرة، بقدر ما تنصف الأولى بالعبور الخاطف والتكرارية. فنزع القشرة والغلاف عن الشيء وتدمير تفردته يشكل معلماً لإدراك حسي تعاطف لديه «توجه ذهني نحو كل ما يبدو متشابهاً في العالم»، حتى أنه يستخلصه أيضاً من كل ما هو متفرد عن طريق عملية الاستنساخ. وهكذا يتبدى في مجال الملاحظة ما نلاحظه في الحقل النظري من اضطراب أهمية الإحصاء. فتوجه الواقع نحو الجماهير، شأنه شأن توجه الجماهير نحو الواقع يشكل عملية بالغة المدى بالنسبة للفكر وللروية في آن.

إن تفرد العمل الفني يطابق ارتباطه الوثيق بسياق التراث. ولأنك أن هذا التراث ذاته يتمتع بقدرة لا بأس به من الحيوية والتحول. فمثلاً فمثال «فينس» كانت مكانته عند الإغريق الذين جعلوه موضوعاً لطقوسهم الدينية، تختلف عنه لدى كهنة القرون الوسطى الذين رأوا فيه صنماً يجلب الشؤم

والنقص. على أن ما وقعت عليه أعين كل منهما هو تفرد هذا العمل. فقد كان التعبير الأولي عن توطين العمل الفني في نسق تراثه يتمثل في الطقس. وكما نعلم، فإن أقدم الأعمال الفنية كانت في أول الأمر في خدمة الطقوس السحرية، ثم في خدمة الطقوس الدينية من بعد. ولذلك فمن الأهمية بمكان ألا يحدث أي فصل بين تفرد العمل الفني ووظيفته الشعائرية. وبعبارة أخرى يمكن القول إن القيمة الوحيدة للعمل الفني «الأصلي» إنما تنهض على ارتباطها الوثيق بالطقس الشعائري الذي فيه تجلت قيمته الاستعمالية الأصلية والأولى. ولا بأس أن نتخذ هذه القيمة الاستعمالية ما شأته من الأشكال، فهي حتى في أشد الممارسات الجمالية دينوية إنما تتبدى في ثوب طقس علماني. فالممارسة الجمالية الدينية التي تبلورت في عصر النهضة وسادت على مدى ثلاثة قرون متصلة، ما لبثت أن كشفت بوضوح عن تلك الجذور بمجرد أن تعرضت لأول هزة كبرى. ذلك أن الفن عندما استشعر دنو الأزمة (الأمر الذي صار مفروغاً منه بعد ذلك بمائة عام) من خلال صمود أول وسيلة إعادة إنتاج ثورية بحق، ألا وهي الصورة الفوتوغرافية (التي جاءت متزامنة مع أولى بشائر الاشتراكية) جاء رد فعله بأن وضع نظرية «الفن للفن» التي صارت بدورها لاهوتاً للفن. ومن أحشاء هذه النظرية خرجت فكرة لاهوتية سلبية تقول بالفن «الحالص»، الذي لا يرفض وحسب أن يكون له أية وظيفة اجتماعية، وإنما بالمثل أي تعريف يتصل بأي موضوع. (كان «مالارميه» أول من بلغ هذا الموقع الإيديولوجي في مجال الشعر).

إن الوقوف على هذه السياقات لا مناص منه إذا ما أردنا أن ننحصر العمل الفني في عصر استنساخه التقني. ذلك أنها تمهد لعملية التعرف التي تلعب دوراً حاسماً هنا، وهي التي مفادها أن إمكانية استنساخ العمل الفني يحرره للمرة الأولى في التاريخ من تواجده الطقيلي في حضن الشعائر الطقوسية. فالعمل الفني المستنسخ سيظل دائماً وبشكل مضطرب إعادة إنتاج لأعمال فنية قابلة للاستنساخ. فمن اللوحة الفوتوغرافية، مثلاً، يمكن استخراج العديد من النسخ، وهنا يصبح التساؤل بلا معنى أي منها هو الأصل. ففي اللحظة التي يسقط فيها مقياس أصالة العمل الفني تصبح الوظيفة الاجتماعية للفن وقد تحولت برمتها تحولاً ثورياً. فبدلاً من أن يؤسس الفن على الطقوس الشعائرية يصبح مؤسساً على ممارسة مختلفة، هي ممارسة السياسة على وجه التحديد. يتم تلقي الأعمال الفنية حسب توجهات حدة يمكن أن نستخلص منها قطبين، أولهما يؤكد على العمل الفني، وثانيهما على قيمة عرضه. فإنتاج الفن يبدأ بموضوعات تقوم على خدمة الطقس الشعائري، بحيث يكون من الأهم بالنسبة لها أن تكون متواجدة على أن تشاهد. فحيوان الأيل الذي صوره إنسان العصر الحجري على جدران كهفه كان أداة

سحرية. فإنسان ذلك الزمان كان يعرض تصاويره على من يتعامل معهم من الناس، ولكنه كان يخصص بها الأرواح في المقام الأول. كما يبدو اليوم أن القيمة المؤسسة على طقس (ديني) تليق على أن يظل العمل الفني محجوباً عن الناس. فبعض تماثيل الآلهة كانت مشاهدتها قاصرة على الكهنة في

الغرفة المخصصة لممارسة الشعائر الدينية، وبعض صور الملءاء يعلوها غطاء يحجبها طوال العام تقريباً، كما أن بعض التماثيل في كاتدرائيات القرون الوسطى الأوروبية تستعصي على الرؤية بالنسبة لمن يقف بسواوة الأرض. إلا أنه مع تحرر الممارسات الفنية من ريق الطقوس الشعائرية أصبح من الممكن إتاحة عرض منتجاتها على الملأ. فإمكان عرض تماثيل نصفية يمكن أن يبعث هنا أو هناك،

لهو أيسر من عرض تماثيل آلهة تظل قابضة في موقعها الثابت داخل المعبد. كما أن إمكان عرض لوحة فنية يكون أفضل منه بالنسبة لعن الرقص أو الرسوم على القماش الذي تغطى به الجدران باعتبارهما سابقتين على فن اللوحة. وإذا كانت عملية تقديم قداس كنائسي قد لا تقل عن عرض عمل سيمفوني، فقد نشأت السفوفنية في اللحظة التاريخية التي تمكنت فيها أن تتفوق على القداس الكنائسي من خلال عرضها على الملأ.

مع تنوع طرق إعادة إنتاج العمل الفني تنامت إمكانات عرضه إلى حد بعيد، بحيث أدت الإراحة الكمية بين قطبيه إلى ما يشابه ما حدث في عصر الإنسان الأول، أي إلى تحول كيفية لطبيعته. فكما كان العمل الفني لدى الإنسان الأول يقوم بشكل مطلق على قيمته الطقسية، حيث كان أداة سحرية في المقام الأول، لدرجة أنه لم يدرك باعتباره عملاً فنياً إلا بعد ذلك حين، فإن العمل الفني يقوم في يومنا هذا على التأكيد على قيمة عرضه، وهو ما يجعله يحمل وظائف جديدة تماماً أبرز ما نعيه فيها الآن هو جانبها الفني، ذلك الجانب الذي سيصبح بدوره هامشياً في وحي مراحل تاريخية قادمة.

على أية حال فمن المؤكد أن الصورة الفوتوغرافية في الوقت الراهن ومن بعدها الفيلم السينمائي يقدمان أفضل دليل على صحة هذه الفقاعة.

مع ظهور الصورة الفوتوغرافية بدأت قيمة العرض في خسف القيمة الطقسية للعمل الفني على طول الخط، لكن هذه الأخيرة، أي القيمة الطقسية، لا تتزوي بلا مقاومة، فهي قد

خطوطاً دفاعية تتمثل في محيا الإنسان. لذلك فليس من باب المصادفة أن نجد تصوير الوجه البشري في مركز الصورة الفوتوغرافية. فمن خلال طقس تذكر الأجيال البعيدين أو الراجلين عثرت القيمة الطقسية للصورة على ملاذها الأخير. فمن طريق التعبير المخاطف على محيا الإنسان يلوّح لنا وللمرة

الأخيرة من خلال الصور الفوتوغرافية الساكرة نفرد التجربة الجمالية. ولعل ذلك هو ما يبعث عليها طابع الحزن والخين الدافق، وذلك الجفمال الذي يندر أن نجد له مثيلاً. إلا أنه ما أن ينسحب الإنسان من مركز الصورة الفوتوغرافية حتى تنتصر للمرة الأولى قيمة العرض على قيمة الطقس. ولعل الأهمية الكبرى للفنان «أيجيه» أتبع من أنه جسد هذه العملية. فهو قد صور شوارع باريس حوالى



فالت بنامين

عام ١٩٠٠ وهي خالية من البشر تماماً. لذلك فقد وصف عن حق بأنه صور باريس وكأنه يصور أحد الجرائم في موقعها. ذلك أن موقع الجريمة يكون بدوره خالياً من البشر، فتصويره إنما يستهدف القرائن. ولحق أن لقطات «أيجيه» تعد فاتحة لتحول التصوير الفوتوغرافي إلى أداة لتقديم القرائن على عمليات تحول التاريخ. وهذا هو ما تطوّر عليه أهميتها السياسية. فهي تتطلب تلقياً من نوع محدد، إذ لم يعد يتفق معها التأمل الحالم الحر. ذلك أنها تثبت الفلق في المثلقي الذي يستشعر بدوره أن عليه أن يبحث عن طريق محددة تفضي إليها. هذا بينما تقدم له المجلات المصورة دليلاً يستكشف به معالم الطريق، حيث يستوي هنا أن يكون صحيحاً أو خاطئاً. ففي هذه للمجلات تصبح الكتابة أمراً لا غنى عنه. ولعله من الواضح أن تلك الكتابات لها طابع مختلف تماماً عن ذلك الخاص بمناوئين اللوحات. فالتوجيهات التي يتلقاها مشاهد الصور في للمجلات من خلال الكتابة لا تثبت أن تصبح أدق وأكثر إلزاماً في حالة الفيلم السينمائي حيث تبدو وجهة نظر كل صورة محددة سلفاً من خلال تنابع اللقطات السابقة عليها.

ترجمة: مجدي يوسف

المصدر: Walter Benjamin: Illuminationen. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1977.

الدوكومنتا والانحراف الكارثي

الفن كوجود نقي لم يعد صيغة معاصرة في التعبير

إنفيزور، وذلك بانخراط الدوكومنتا بكل ثقلها في مجد أساسي مع التناحرات السياسية والتعارضات الاجتماعية والثقافية. ظهر هذا في إعلان البعد التأسيسي للدورة الحادية عشرة للدوكومنتا بخمسة محاور رئيسية، تشمل أربعة موائد حوار وورش عمل وكتباً وبرامج سينمائية وعروض فيديو، هذا بالإضافة إلى المعرض. تمثل المحاور الأربعة المشروع النظري والثقافي للدوكومنتا (١١).

المحور الأول: مؤتمر عقد في فيينا في آذار/ مارس ٢٠٠١ تحت عنوان «الديمقراطية لم تتحقق». والثاني: بعنوان «تجارب حقيقية»، عقد برلين في شهر حزيران/ يونيو ٢٠٠١ و«العدالة الانتقالية وحملات الواقع والتصالص»، عقد في نيودلهي بالهند. والمحور الثالث: هو «الكريولية» أو تحول سكان أمريكا اللاتينية من الأصل الأوروبي وقد عقد بسانتا لوشيا ٢٠٠١. المحور الرابع: كان بعنوان «تحت الحصار»، ويتركز على المدن الإفريقية: جوهانسبرج، كينشاسا ولاجوس وقد عقد بمدينة لاجوس. وقد مثل المعرض المحور الخامس كما ذكرنا.

ماذا يعني هذا التحول الكارثي لمشروع الدوكومنتا؟ وهل يعد هذا تحولاً أم انحرافاً عن الهدف الذي من أجله تأسست الدوكومنتا؟

أولاً: انتقال المؤسسة التي تسيطر على هذا الحدث من أوروبا إلى المؤسسة الأمريكية، برئاسة كيبوراتور أمريكي لهذا الحدث، وهو ما يعني انتقال الهيمنة في تحريك عالم الفن من المؤسسة «الأوروبية» التي كانت تصنع الصورة التاريخية لعالم الفن، إلى هيمنة جديدة ذات ملامح مختلفة تماماً وهي ما تسمى بـ «المركزية الأمريكية». وهو ما يدعونا إلى تأمل الموقف، إذ لا يمكننا أن ننال الدوكومنتا الحادي عشر من خلال تعرفنا على فلسفة الكيبوراتور ومحاولة فهم توجهه، دون فهم ما ورايات هذا التحرك الجديد. هذا يحدث إذا ما كان الإطّار العام لم يختلف، أما وقد اختلف، فعلياً قراءة الحدث من زوايا أكثر تعقيداً للتصرف على تلك الموارثيات.

إن اختيار إنفيزور في حد ذاته إشارة ما لهذا التحول أو هذا الانحراف. فهو عالم اجتماع سياسي بالأساس، وهذا مؤشر على رغبة المؤسسة الجديدة في تحويل نطاق «الدوكومنتا (١١)» كإجراءات نقدية للأنظمة بشموليتها بعيداً عن إطار المنطق البصري الذي يحدد علامات المعاصرة، ووضعها في نطاق أشمل للمشروع، يغير أومعكس المنطق الذي ساد أثناء هيمنة

«مطلوب». سفاخ النساء يختار ضحيته في الأربعينيات من العمر. يظهر بعد منتصف الليل وحتى الساعات الأولى من الصباح... يعيش بالقرب من كاسل. وضع هذا الإعلان ملاصقاً لإعلان الدوكومنتا، على جدران محطة القطار في كاسل وكان هذا هو العمل الفني الأول الذي شاهدته لحظة وصولي من فرانكفورت، ما هي إلا لحظات قليلة حتى اكتشفنا أن هذا الإعلان وضع كتحدٍ حقيقي لوجود سفاخ في مدينة كاسل يقتل النساء بالفعل، ولم يكن عملاً فنياً.

تعلمت من الدرس وقررت أن أكون حلقة، إذ يبدو أن الدوكومنتا هذا العام سوف تطرح علينا مفهوماً جديداً. وصلت إلى متحف فريدريشسباتو، كانت درجة الحرارة بكاسل ٣٥ درجة مئوية، وأحسست بالظلم الشديد، وكانت هناك خمس ثلاثيات في مدخل المتحف، بها آيس كريم. دفعت ثمن واحدة. وقبل أن أنصرف فوجئت بالبائع يعطيني كتالوج عن هذا المشروع الفني! أحسست بالجدية مرة أخرى.

هذا الخلط، الذي حدث لي ولغيري من النقاد، هو نتاج اتساع مفهوم الفن في الآونة الأخيرة واستيعابه لمساحات من التدخل بين ما هو متخيّل وما هو واقعي.

كان هذا حتى الدورة العاشرة لمعرض الدوكومنتا عام ١٩٩٨. أشرفت عليها ووضعت ثيمتها الناقدة الفرنسية كاترين دافيد. مع كاترين دافيد بدأ معرض الدوكومنتا يبعد تشكيل القيم ووجهات النظر ومفاهيم الفن المعاصر، فكان تميز الدورة العاشرة للمعرض، كما أعلنت كاترين، في قدرتها على خلق نماذج نقدية لتفسير ملامح التحاليل المعاصر. في ظل التغيرات التي فرضتها الناقدة كاترين دافيد، تعرضت الدوكومنتا لانتقادات كثيرة بسبب تحولها عن مشروعها التأسيسي الذي نشأت من أجله منذ خمسين عاماً.

إذا كانت كاترين دافيد قد أسهمت في توجيه المعرض إلى وجهة سياسية بالأساس من خلال الثيمة التي وضعتها «السياسة والشاعرية» إلا أن هذا التوجه جاء على استحياء، فقد كان المنطق البصري لا يزال هو الفيصل في تحديد مفهوم المعاصرة في الفن.

وقد بلغ اختلاف التوجه تطرفه مع الدورة الحادية عشرة والتي أقيمت في الفترة من منتصف حزيران/ يونيو وحتى منتصف أيلول/ سبتمبر من هذا العام، وفي إطار المناخ التنظيمي الذي فرضه الكيبوراتور الأمريكي، التجريبي الأصل، أو كوي

وانتهاء هذا الدور القيمي للفن، واستدعاء أدوار مستعارة من أنظمة خارجية.

كل هذا يجعلنا نسأل حول واقع ومستقبل الفن بمعنى حفظ وجوده من خلال اختلاف نوعه من سائر وسائل التعبير الأخرى. هذا الخلط والارتباك يعودان إلى أن ما تم عرضه بالمعرض هو الشكل التطبيقي للأفكار الكبرى التي تمت مناقشتها. فكانت معظم المشاريع المختارة تسجيلية، وتوثيقية، تبت أو تدلن تلك القضايا التي فجرتها المخيمات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية الأخيرة وخاصة فنون دول ما بعد الاستعمار. لذلك اعتمد العرض في الأغلب على الإعلام: الفيديو، الكمبيوتر، السينما، والفوتوغرافيا.

طرحت الدوكموتا مجموعة مشاكل وأفكار كبرى حول مصير الفن، من بينها: أن الفن كوجود نقي لم يعد صيغة معاصرة في التعبير، وأصبحت النُظُم الأخرى التاريخية والسياسية والاجتماعية في تشابكتها مع الفن هي الخطاب المعاصر. انتقل الفن إذاً على أرضية جديدة تبعه من الأصول الأولى لجنسه، بل إن النظام الذي وضع فيه المعرض جعل من ادعاءات الأصولية التي حافظت عليها الدوكموتا في المعارض السابقة، في نسيج المعارض الفنية اليوم، ادعاءات هشة. كما انتهت فكرة متحف المائة يوم، والتي كانت أحد الأهداف الأولى لمشروع الدوكموتا.

فكرة ظهور زعم جديد بتفشيت المركزية، بالانتقال إلى الهوامش في أماكنها، والاقتراب من المناطق النائية وهو مظهر حقيقي لحولة ما بعد الاستعمار. وقد تحقق ذلك من خلال الحوارات والمؤتمرات التي ركزت عليها المؤسسة في هذه الدورة مجهودها.

انتهت الدوكموتا بطرح التساؤل الكبير عن الدورة القادمة كيف ستطور مشروعها، بعد أن وضعت خطاباً معاصراً أفرغ الفن من نوعه؟

أوروبا كمركزية ثقافية وفنية باعتبارها هي التي كانت تحدد المعنى المناسب للإمكانيات الفنية في استكمال إجراءات المشروع.

حاول إنفيزور أن يتجاهل المركزية ويفرض منطقاً ديمقراطياً في إجراءات المشروع، وذلك من خلال ابتكار ما يسمى بالمحاور الخمسة لطرح سياق مختلف، يخترق به وجهة نظر المعرض إلى التحرك فيما وراء الحدود. بمعنى آخر إلى اللامساحية، وبالتالي يقضي على السياق التاريخي للمعرض بكامله، وهو قرار عملي. ومن ناحية أخرى إلى استحداث وسائل جديدة تتمثل في توسيع مفهوم المعرض إلى التداخل مع نُظُم أخرى من الشبكات الاجتماعية والسياسية، تشكل حدود الخطاب الدولي، وذلك بطرح رؤية عامة للعالم ونماذج مضادة وأفكار تشكل الموضوع الفني.

إن هذا الزعم، الذي أعلنه إنفيزور بضرورة تغنيت المركزية والقضاء عليها بالانتقال إلى نقاط مصيبتها تصنع نصوصاً متجاوزة للأنماط الثقافية المتاحة في العالم، ما هو إلا تفسير عملي لهيمنة «الحولة». فقد فرض الصيغة المركزية على الهوامش بانتقاله وحركته نحوها، وبالتالي أصبحت المركزية شكلياً غير محققة، ولكن هذا إذا ما استسلمنا لفهمها من زاوية تقليدية، وقد تم استبدالها بالنموذج الواحد المعمم، وحرمت تلك المواقع من احتفاظها بالأسافة التي تضمن لها حرية الجدل والحوار وحق رفض ما ينص عليه النمط المعمم.

ومن ثم نجد أن قناعة إنفيزور بأن الحركة التاريخية في مجملها تميل نحو تطوير رموزها الثقافية بتحويلها إلى مدركات حسية، تستطيع بالتالي القضاء على جميع الحدود وأشكال الفصل.

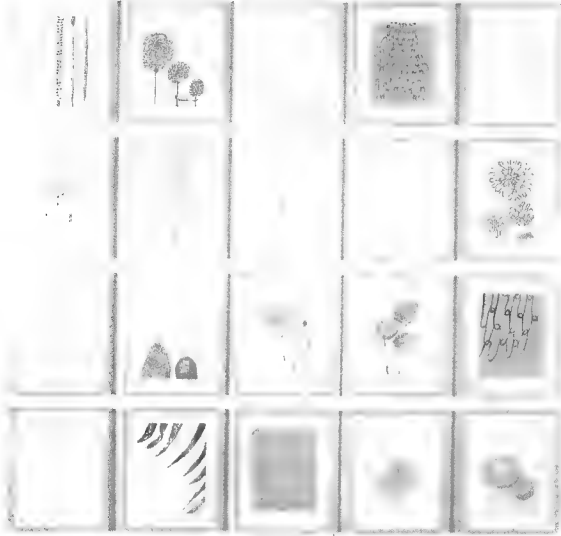
إن المحاور الأربعة النظرية تجعلنا نميل إلى تأمل هذه الدورة، باعتبارها انحرافاً عما سبق، إذ أن العرض الفني مثلاً لم يكن هو الأساس، ولا الأعمال الفنية التي تكشف عن علامات تتطور بحكم نموها داخل المنطق البصري. وهو بعد علينا تأمله، إذ أن هذا يعني تفرغ الفن من مقومات وجوده الجمالية



Asymtote: Flux-Space 3.0. Mscrapes 2002.

لويز بورجوا Louise Bourgeois

تعتبر لويز بورجوا من أهم نحاتي القرن العشرين، حتى لو أن اكتشافها جاء متأخراً. ولأنها تشغل على مواد مختلفة، ولأن عملها متنوع جداً، فلا يمكن حسابها على مدرسة فنية معينة. ولدت لويز بورجوا سنة ١٩١١، تابعت دراستها في الثلاثينات في باريس عند فرناند ليسجي، ثم رحلت سنة ١٩٣٨ مع زوجها إلى الولايات المتحدة الأمريكية. وفي السبعينات اشتهرت في الأوساط الفنية بفضل تجاربها المستفزة على مواد غير معهودة. وحتى بالنسبة إلى الحركة النسوية تحولت إلى رمز. ولكن لم يكتشفها الجمهور الواسع إلا في الثمانينات. تتكون أعمال لويز بورجوا من أعمال مجردة وأخرى مجسمة، بدءاً من الرسوميات وحتى المجسمات الكبيرة. إن عملها يكونُ عالماً مستقلاً، شخصياً وذاتياً، رغم أن



الصورة: Werner Machmann

The Insomnia Drawings, 1994 - 1995. Installation shown at Documenta 11.

المرء يقف أيضاً في أعمالها على تأثير نحاتين آخرين مثل رودين، برانكووي وبيروس ناومان. أما الغرف التي تم عرضها في برنامج دوكومنتا فهي سجون ومسارح وأقفاص ومخابئ في الآن نفسه. والتماثيل التي تملأ الغرف توقظ الإحساس بالألم، الحزن والحيرة، ولكن بالهدوء والوعي أيضاً.



الوجه للآخر للعولمة

عن التوترات للثمرة بين الثقافات

جزر المحيط الهادئ. واكتشحت قصصان الـ «ثورت» أرياف بلاد العالم الثالث لتصل بذلك محل الأرياء التقليدية بألوانها المختلفة الزاهية. ويفضل المنتجات الجاذبة لصناعة التسلية الحديثة تنشر السينما والتلفزيون الأفكار ونمط الحياة نفسها في كل أنحاء العالم. والظاهر أن انقراض الثقافات بمائل انقراض فصائل الحيوانات والنباتات في العالم. لكن الظاهر الخارجي يخدع. وإذا تمعن المرء جيداً لوجد خلف هذا التشابه الخارجي، فروقاً كبيرة وخطيرة. في البداية يتم تزويد الناس بالأفكار والسلع الواردة من الغرب، وبعد دمجها في مسار الثقافة الذاتية، تعطى لها معان ومذلولات جديدة لتصبح فيما بعد أسلحة فاعلة يسهل توجيهها ضد من تم استيرادها منهم.

في عام ١٩٧٨، أي قبل ستة من تولي آية الله الخميني الحكم في إيران، نشر المفكر الفلسطيني إدوارد سعيد، المقيم في الولايات المتحدة، دراسة أثبت فيها بأن صورة الشرق الشائعة في الغرب لاتعكس حقيقة الواقع إلا عسيراً. وحسب فرضية إدوارد سعيد فإن صورة الشرق، ليست إلا اختراعاً نطلق من خيالات الكتاب والعلماء الأوروبيين. وإذا ما سافر المرء بعد عقدين من الزمن من صدور الدراسة إلى إحدى بلاد الشرقيين الأوسط أو الأقصى الإسلامية، التي تغطي عليها الأصولية، سيجلخ لديه انطباع حينها بأن الصورة التقليدية التي تسود في أوروبا عن الشرق، وتحت ضغط العولمة أو كردة فعل عليها، أصبحت تعكس الواقع الحق في تلك البلاد. فلما يحين وقت الصلاة يتوقف المرء عن العمل، يسقط السجدة للصلاة وينحني باتجاه مكة. ويتم حسب أحكام الشريعة الإسلامية، قطع يد السارق ورأس القاتل. كما بدأ الفصل بين الجنسين يتشتر باطراد ملحوظ. فالحجاب الأسود الذي يغطي الجسم كله، والذي كان منتشر في الأرياف، اكتسح شوارع المدن أيضاً. وليس من التناقض في شيء إذا ما استخدم المؤذن مكبرات الصوت، أرتم تطيب من قطعت أيديهم لجرهم في مشاف غاية في الحدثة، وأن تعمد المحجبات إلى استخدام الحاسوب.

ويختز الشرق ذاته أخيراً. ويرتدي الاسلام ثوب الاستشراق ليصبح آخر القلاع الحصينة لمقاومة التغريب. وهذا يعني بصفة غير مباشرة بأن مدن الاسلام قد تكيفت مع الصورة التي رسمها لها الغرب، وهذا يظهر بجلالة تام في حالات أخرى. وفي مدينة Sault-Ste-Marie، التي تقع على الحدود الكندية

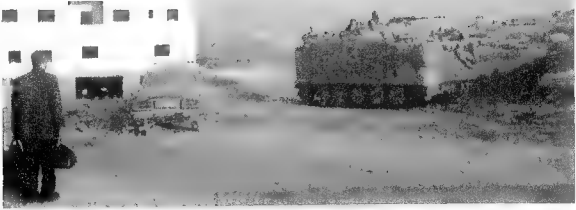
يبدو أن مصطلح العولمة على الطريق الأوفى لتجسيد واقع العصر الذي نعيشه. على أنه كان من اللازم أن نتكلم عن «أورو-أمركة» العالم أو تغريبه. فالانماط الاقتصادية والحياتية التي يطغى عليها الطابع الرأسمالي الغربي، والتي بدأت تكتسح العالم بعد انهيار الشيوعية، توحى بذلك. إلا أنه يتم غرض النظر عن أن التطور المتسارع للعولمة خلال العقد الأخير لايمثل سوى نقطة نهاية مؤقتة لمسار تاريخي انطلق مع اكتشاف العالم الجديد قبل خمس مائة عام. فالاستعمار والحركة التبشيرية إلى المسيحية كانا قد مهدا الطريق لانتشار نمطي التفكير والحياة الغربيين على أوسع نطاق. وهذان العاملان الاساسيان ساهما في فتح باب الأسواق في وجه السلع الأوروبية على مصراحيه. وتبعاً لما تقدم تكون أوروبية العالم للثقافية والسياسية قد سبقت العولمة الاقتصادية بدون شك، ووضعت لها شروطاً أساسياً لا يمكن التغافل عنه.

من جهة أخرى، انطلقت المقاومة ضد سيطرة الغرب الموجودة حتى بعد الاستقلال الشكلي للمستعمرات السابقة، في البداية في محالي الثقافة والدين. وعلى عكس توقعات منظري الحدثة، استعادت القيم التقليدية مكانتها السابقة.

بدأت في نهاية السبعينات حركة ثقافية عالمية مناهضة، وذلك مع خلع الشاه الموالي للغرب، وسيطرة الاملاط على الحكم في إيران. فانتشرت الأصولية الإسلامية سريعاً في أفغانستان وباكستان، في الشرق الأوسط وشمال إفريقيا والسودان. أما في الهند، فقد عمد المظرفون الهندوس إلى مقاومة عولمة للثقافة. وحتى في الولايات المتحدة الأمريكية نفسها بدأت بعض الحركات البروتستانتية الأصولية تظهر مقاومة علنية ضد العمل على التوحيد التام لأشكال الحياة والفكر في العالم، معتبرة إياه تفكيكا للثقافات والأعراف الأخلاقية السائدة.

كلية دار العلوم، بغداد، العراق، في ١٩٩٨

ومن المتناقضات الغريبة أنه بدأ يظهر مكان يتوقه بعض المثقفين المشاعين من أمثال أورتناي غاسيت Ortega y Gasset و كلود ليفي شتراس Claude Lévi-Strauss. إذ بدأ هذا المجال الثقافي الموحد يواصل انتشاره. فلم تنج مدينة أسبوعية واحدة ولا نظيرة لها في أمريكا اللاتينية من محلات سلسلة الاكلات السريعة الأمريكية؛ أما مشروب الكوكاكولا فيمكن للمرء الحصول عليه في الاحراش الافريقية تماماً كما يحصل عليه في



نقطة تفتيش إسرائيلية في الضفة الغربية، ٢٠٠٢. الصورة مأخوذة من DVD، ٦٠ دقيقة، للمخرج رشيد مشهورلي

العولة. ثلاثة أنواع من السلع ساعدت الاستعمار الأوروبي التوسعي على اكتساح الأسواق المحلية: العتاد العسكري، المنسوجات، والكماليات. هذه الأنواع الثلاثة من السلع، والتي صنفها الفيلسوف الاجتماعي فولفغانغ هاوغ Wolfgang Haug من برلين، ووضعها تحت صف «الإغراءات القوية»، التي تربط بين الجاذبية والإفادة للثمن مع بعضها البعض. ومن المحتمل أن تكون مثل هذه السلع قد عملت على تفكيك نواتج الأعراف والعلاقات الاجتماعية بشكل أكبر تأثيراً من كل تدخل عنيف في البنى السياسية والاجتماعية السائدة في تلك المجتمعات.

بعض تلك المجتمعات، التي تم تصنيفها خطأ بـ «البدائية»، لم تعتمد إلى منع تلك السلع للمخاط على تقاليدھا وأعرافھا بل أدخلتها في حياتھا اليومية. فهناك أشياء كثيرة مثل الأقمشة الحريرية وأناب الفيلة وبعض الأسلحة الأوروبية والقطع النقدية الفضية لشركات تجارية هولندية والكثير من الأشياء الغريبة الأخرى قد دخلت إلى العديد من الثقافات (الحضارات) بالشرق الاتونيسي وجمعت في معابدها المقدسة. ففي عمليات مشابهة تمت في خمسينات القرن العشرين، وجدت بعض الأدوات السخارية المرغوبة، والتي كانت تصنع بمنطقة «فاسترفالد» الألمانية، وعبر طرق ملتوية، طريقها إلى قبائل البوليا بالكونغو. ولا يتم استعمار بعض منتجات السلع الأوروبية لئلا هذه الأغراض في الأرياف فقط بل وفي بعض المدن الأفريقية كذلك. مثل هذه المنتجات تلقى انتشارها الواسع للوجاعة التي تعطي للملكية. فمن لا يملك ثلاثة أو تلفزيون أو مطبخاً عصرياً في بيته، فلجأ إلى استوديوهات التصوير التي لديها كوابيس مناسبة. وكما أبرزها عالما الإثنولوجيا هايكة بيرند Heike Behrend و توبياس فندل Tobias Wendl في معارض أقامها حول التصوير في استوديوهات في بعض البلاد الأفريقية، بأن مثل هذه الأشياء لا تُعتبر عن رغبة لتحقيق أحلام ومعية فقط بل هي استخفاف بالذات وتهكم على تأثيرات العولة. وهذا شبيه بلك الأسرة الفخمة التي يتم تصميمها في أشكال سيارات المرسيدس

الأمريكية، تقوم بالقرب منها العديد من مراكز تجمع قبائل الـ «أوجيبوا - Ojibwa». حيث تقوم جامعتها الصغيرة وبصفة دورية منتظمة بمقدنات حول قيم التقاليد وأشكال الحياة التقليدية للأمريكان الأصليين. عادة ما تنتهي بقرصات Pow-Wow، التي كانت سائدة عند الهنود الحمر. المشاركون يرتدون الأزياء التقليدية التي كان يرتديها آبائهم. وبغض النظر عما إذا كان المشاركون أخلاقاً لسلالة الأوجيبوا أو الإيروكيزون أو النواخو أو الأباتشي، تظل الأزياء التي يرتدونها والإيقاعات التي يرقصون عليها مقبسة عن تراث قبائل السيوكس والشايان وقبائل أخرى من الهنود الحمر.

وبتعميم من هولويود أصبح المحاربون الذين شاركوا في معركة Little Big Horn بتاريخ ٢٥ حزيران/يونيو عام ١٨٧٦ والذين ألحقوا بالفرقة الأمريكية بقيادة الجنرال كاستار هزيمة منكرة، مُلأ حلياً للنموذج الأمريكي الأصلي. وكما لم توجد قواسم مشتركة تاريخياً بين قبائل الفيكينج بالشمال الشرقي الأوروبي والمزارعين ومربي الماشية بمنطقة حوض البحر الأبيض المتوسط، فإن هذه الحال تنطبق أيضاً على القواسم المشتركة بين قبائل السيوكس التي كانت تعيش في الغرب الأوسط على صيد البقر الوحشي، وبين رعاة الدرة في قبائل الإيروكيزون في الشرق أو قبائل النافايو التي كانت تعيش على تربية الأغنام ورعيها بالجنوب الغربي. للعوامل الثقافية المختلفة الكبيرة مدلولها البين في الداخل، لكن الظاهر يجيز للكثيرين التجميل بمرور تحشمة صور طرحت أبطالاً. وكما يتبنى الهنود الحمر كليشيات هولويود التقليدية عن الوحش النبيل كصورة للذات، يقدم سكان أستراليا الأصليون فكرة رومانية عنهم، بأن أعماق الحياة والتفكير لديهم تختلف عن مشيلاتها في الغرب. فالعلاقة الروحية بالأرض والتعامل الحذر مع الطبيعة يؤخذان كمحجج حين يطلبون تعويضات من أصحاب المناجم أو مربي الأغنام. ولم تُفنى العولة إلى انتشار التصويرات والقيم الغربية فحسب، بل إن أهم بعد في تأثيرها هو الانتشار العالمي للسلع الغربية. ففي هذا المجال بالذات سبق الاستعمار

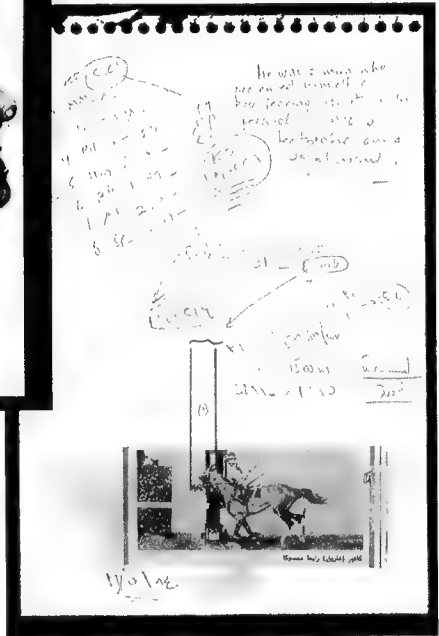
وليد رعد، مجموعة أطلس Walid Ra'ad, Atlas Group

مجموعة أطلس التي أسسها الفنان اللبناني وليد رعد، المولود سنة ١٩٦٧، تهدف إلى بحث تاريخ لبنان المعاصر والتوثيق له. المجموعة نظمت محاضرات، معارض صور، أفلام فيديو ووثائق أخرى، تكون كلها في النهاية نوعاً من الأرشيف. أجزاء من الأرشيف يتم عرضها في المتاحف. وأشكال الأرشيف هذه عبارة عن مقاطع وأحياناً هي أقرب إلى الخيال، حتى أنه يمكن الشك بتاريخيتها وموضوعيتها. العديد من الوثائق المعروضة لا يمكن فهمها إلا كشكل من أشكال السخرية. أهوال الحرب اللبنانية يتم التوعية بها وفي نفس الآن تصويرها في نوع من السخرية، مثلاً صور السيارات التي تم تفجيرها خلال الحرب الأهلية، يتم الصاقها على صفحات دفتر، ليتم بعد ذلك عرضها على الجمهور.



Sweet Talk or Beirut Photographic Archive,
1975 - 1993.

Work shown at Documenta 11



(ليموزين) بمدينة «كانو» شمال نيجيريا، وحيث تتفاخر ورشات النجارة المتخصصة بتصميمها. هذه الأسرة المزودة بأضواء وبالنجمة الحقيقية للسيارة تلقى مشترين من الطبقة الراقية.

الاكتساب وتغيير المدلولات

أصبحت الشخصيات ذات الشعبية من أمريكا وشرق آسيا، والتي نشرتها صناعة السينما على أوسع نطاق، كجيمس بوند ورامبو وبروسلي، خاضعة للاكتساب وتأويل المدلول الثقافي. وإذا أخذت هذه الشخصيات مكان أبطال العصر القديم في الحكايات المرفية في العصر الحديث، فقد أدخلت أرواح وأنصاف آلهة في عالم التصورات الدينية في أفريقيا وأوقيانيا وأمريكا الجنوبية. فمثلاً خدم جيمس بوند في جيش المئة والأربعين ألف روح، الذي ساعد جنود الروح المقدس التابعين للنبية المحلية أليس لاكويثا Alice Lakwena في أوغندا، في بعض الانتصارات على القوات الحكومية. أما في البرازيل فقد أدخل أتباع «عبادة الجنون التوفيقية» synkretistische Beessenheilsulte من أمثال جماعات كوندومبلي و أومبالندا، بعض الشخصيات الحديثة من عالم السينما إلى جانب آلهة أوريشا لقبائل اليوروبا في أفريقيا الغربية، وكذلك بعض القديسين من الكنيسة الكاثوليكية، إلى مجموعة آلهتهم.

ويُعد دمج بعض الأبطال الوهميين، من صناعة الترفيه الأمريكية، في طقوس بعض الديانات المحلية ونظمها، من أوضح الأمثلة على تكيف المسار الثقافي الذي تخضع له عناصر من الثقافة الغربية الحديثة في ظل العولمة. هذه العناصر تتحول إلى مواضيع لعملية تغيير المدلولات المبدعة بدلاً من أن تساهم في قولبة ثقافات العالم. فتحويل سيارة فخمة إلى نعش أو سرير، يعني غرض النظر عن الإيهام بقيمتها العملية على حساب إبراز القيمة الرمزية لها. ووضع كل من رامبو وجيمس بوند في زمرة الأرواح والسحرة والأكهية، ومناداتهم للمساعدة في كفاح الشر الحقيقي، يكشفان الأبعاد الدينية التي تقوم عليها أساساً فكرة خلق هذه الشخصيات الأسطورية الفنية. وتأخذ الأفكار والسلع والإيقونات الأوروبية أبعاداً جديدة في المدلول، بعد أن يتم تغريبها بكل ما في الكلمة من معنى وإفراغها من محتواها، وإعلانها ملكاً لمن تبنّاها، فتدخل بذلك العناصر العالية والمحلية في مركبات فيولد خليط من هياكل ثقافية أبعد ما تكون عن القولبة والروتيّة، إنه تجسيد للتوترات المشعة بين الثقافات.

ترجمة: محمد أمين المهدي

المصدر: Kunst & Unterricht, Juni 2002

Mark Siemons

مارك زيغونس

الدو كومننا والتحول من المطلق إلى النسبي

النظومة الفنية تتخلى عن المطلق لصالح النسبي

استحالة قريباً من خلال مرشح آخر وهو هذا السياق الفني. يقف المرء منهشاً أمام «واقع» يمتدح الوحي ويسمو به فوق كل التأثيرات والطموحات الفنية الأخرى. وبالطبع قد تتساءل، بعد تلاشي هذا الانطباع الأول من نفوسنا، إن كنا بحاجة إلى بذل كل هذا الجهد من أجله. ألم يكن ممكناً لنا أن نغفل إلى واقع شارع كونيغ كاسل، والذي يعد منطقة مشاة ألمانية من الدرجة الأولى، بدون معرض دو كومتا ويدون فن، لو أوليناه أحياناً قدرًا أكبر من الاهتمام؟ السؤال نفسه يلح علينا عندما نكون بصدد «الواقع المتعدد» الذي يقدمه معرض دو كومتا، حيث يعرض هذه المرة موضوعات سياسية واجتماعية لم يسبق له أن عرضها من قبل. أعطى بعض النقاد في غمار انتباههم بالمروضات انطباعاً بأنه من خلال زيارتهم للمعرض قد تبينت لهم فجأة حقيقة الأوضاع في المكسيك وفي لاغوس وفي الصين.

يعتبر شارع كونيغ Königsstraße في كاسل، الحد الفاصل بين المجال الثقافي لساحة معرض دو كومتا عند متحف فريدرش وبين باقي العالم. ورغم أن المنطقة المخصصة للمشاة تقع بجانب ميدان فريدرش الذي يرتاح في مقاهيه روار المعرض من التعب، فمن السائد أن يتخطى أي من جمهور المعرض الدولي هذا الحظ الوهمي. ولكن كل من يخرج من عروض الفيديو والعروض للجسم Installations ما بعد الكولونيالية بالمعرض، ويذهب لتناول شطيرة من السجق لدى مطعم الوجبات الخفيفة أمام محل سي أند إيه C&A، سيواجه تجلياً من نوع فريد. ستراهي له محلات الأحياء والمقاهي ومطعم البلدية وأهل كاسل الذين يجمع به المكان وكأنهم أيضاً ضمن أحد العروض للجسم التي تتفوق في كثافتها وواقعيتها كل ماسبقها. هذا هو أحد التأثيرات البصرية الكلاميكية، حيث نرى اليومي المعتاد من جديد وقد

بالأبجدية المصطنعة التي قام الفنان الإفريقي فريدريك برولي بوابريه Frédéric Bruly Bouabré بتطويرها من اللغة المنطوقة، أو بذكريات الفيديو الحزينة للفنان الصيني بانغ فودونغ Yang Fudong عن مدينة هانغزو Hangzhou التي قضى فيها شبابه. لكن الأعمال تتبع في البداية منطقاً داخلياً ثم تخرج عن هذا المنطق الداخلي وتغير السياق بأكمله.

من هذا المنطلق يثبت خطأ المقولة التي تردد أحياناً بأنه لا يمكن الحديث عن فن غير غربي، حيث أن لغة الفن العالمية ما تزال هي لغة الغرب. تتركز هذه المقولة على توقع خيالي شديد الغرابة بأن علي الفن كما يبدو بعد الـ «كولونيالي» التعبير عن نفسه كظواهر لشيء آخر بلغة شكلية أخرى - وكأنه باستطاعة الفنانين الإفريقيين والآسيويين وفناني أمريكا اللاتينية أن يجلسوا في قرية بالأحراش تظللها وسائل الإعلام الجماهيرية ولا يشاركون بصورة طبيعية في التطور العالمي للغة الفن ذات الأصل الغربي والتي أصبحت لغة علمية. وفي آخر المطاف نصل بسرعة إلى الاستنتاج بأن الوضعية التي وصل إليها الفن الغربي ستبقى كما هي ولن تتأثر إطلاقاً بالفن الآتي من مناطق أخرى من العالم. إن قبول مثل هذه الفرضية يستلزم ضمناً الاعتقاد بأن الفن الوحيد الممكن هو ذلك الذي يستند إلى الصور المختلفة لواقع الوعي الغربي، سواء كان ذلك من خلال التلميح الساخر أو الإغراب أو الاستفزاز.

لقد تزعزعت مصداقية هذا الاعتقاد في معرض دو كومتا (١١). فمن خلال طرح الفنانين غير الغربيين لحالة الوعي الغربي جانباً وتصديرهم لواقعهم الخاص بقدر، يتخلصون من الفن الغربي المشغول بالوعي Bewußtseinskunst دون الحاجة لتقديم أي ابتكار على مستوى الشكل. يقتصر الفن على الإشارة للمجردة للعرض، وإضفاء الشفافية على الأشياء. تتخلى المنظومة الفنية عن المطلق في مقابل النسبي. وقد يكون ذلك هو أهم تأثير في المعرض الحالي. فجأة يظهر الزبائن المناسيون، جمهور الفن العالمي، وهم طبقة لا يستهان بوزنها وتأثيرها في المجتمعات التي يطلق عليها لفظ ما بعد المادية، وهم ليسوا على استعداد، لا من الناحية الفكرية ولا الجمالية، للتعامل مع الواقع للمعرض بشكل يميز لبلد بعيد باعتباره عملاً فنياً أو استراتيجياً جمالية جديدة.

قد يكون المعرض شيئاً جديداً في عالم لم تزرحه أحداث الحادي عشر من سبتمبر من المحدثات الكبرى للثقافة الغربية. يعاد ترتيب مجالات الإدراك المختلفة حسب أهميتها ونقلها. وما يمكن له أن يتمخض عن هذه الظاهرة البراقة الغامضة، لا يمكن لنا معرفته الآن. ما نراه واضحاً أمامنا هو أن هذا النوع من الفن الذاتي المعرض هناك، لا يبدو أن يكون حالة وسطاً.

ترجمة: أحمد فاروق

المصدر: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 12.8.2002

لكن ما الذي يمكن لنا معرفته عن العالم غير الغربي من خلال هذا المعرض، ولا نستطيع أن نتعرف عليه بواسطة أخرى؟ أين تكمن الخصوصية الفنية المميزة لعروض الفيديو والعروض المجسمة تلك وما الذي يجعلها مختلفة عن «إنتاج المعرفة» (أو كوي إنفيسزور Okwui Enwezor) بوسائل الإعلام الأخرى، سواء كان ذلك من خلال أعمال مخرجي الأفلام الوثائقية أو الصحفيين أو العلماء؟

في الواقع يصعب القول بأن العالم قد أصبح أكثر تنوعاً ووعياً بذاته، بعد معرض دو كومتا. إن ما يميز هذا النوع من الفن الناشئ هو استفادته الواضح عن إحدى الخصائص المميزة لـ «الفن التشكيلي» عند عرضه للعالم الخارجي، فالتغيير أو التثوير لا يتم على مستوى التقنيات بل على مستوى الموضوعات ومصداقيتها. ومع أن هناك بالمعرض بعض الألعاب اللغزائية التي يقدمها فنان مثل أون كاوارا On Kawara أو فنانة مثل هانا داريوف، إلا أنها لاتصلو أن تكون أكثر من وسيلة لتحقيق التباين بين المعروضات. إن الطابع المميز لهذه الدورة من معرض دو كومتا هو مجموعات الصور الفوتوغرافية والأفلام ومجموعة المعروضات التي تتخلل عن الوعي الداخلي لمجتمع الفن وتفتح على الأوضاع السياسية والاجتماعية والدينية. ويتم ذلك بطريقة تبدو وكأنها لا تولي كثيراً من الاهتمام بغاية الفن أو على الأقل لا تهتم بتلك الغاية على النحو الذي يشغل مخرجي الأفلام الوثائقية أو المصورين أو الصحفيين أو الكتاب، وهذا هو وجه الاختلاف الجلي بين كلا الفريقين. وبذلك يتخلل «الفن» غمساً من سمعي إلى بلوغ مكانة متميزة في العالم، ولا يقتصر ذلك فقط على محطات النقاش التي أعدها الفنان إنفيسزور، بل يمتد إلى كل ما يمكن أن يدور في القرية الكونية من أحاديث وأفكار وتخمينات.

إذن لم يكن التغيير الذي طرأ على معرض دو كومتا بسبب معرفة العالم، بل بسبب منظومة الفن. فحتى الآن كانت المنظومة قائمة على أساس تقييم الأفكار التي يحاول منتج الفن من خلالها إثبات تفوقهم المعرفي. والآن يتعرض جمهور الفن لشيء يجعله غير قادر نوعاً ما على تقييم العمل الفني لتزاحمه مستللاً عن السياق الفني داخل سياقات مختلفة تماماً. ورغم ذلك تجري الأمور متبعة، في الوقت ذاته، منطقاً داخلياً للمنظومة الفنية. حيث أنه من الممكن اعتبار الخروج إلى «الواقع» غير الفني مسلبة يفتقدها السوق، ويمكن تحقيق ثروة من خلال استغلالها، أكثر من كل وسائل إقناع وتطوير الشكل التي تم إتباعها من قبل. لكن ما يجده الفنانون غير الغربيين في مادة الواقع بأوطانهم والتي لم يسبق تناولها من قبل التيار السائد mainstream في الغرب، يعد بالنسبة لهم من الناحية التسويقية ميزة يتفردون بها، سواء تعلق الأمر بالذكريات التي تحملها المعروضات الطينية البسيطة للفنانة اليهودية الإيرانية خوره فيزيجو Chohreh Feyzjion أو

خطبة بصري حول الإسلام في إيران

حوار مع الفنانة الإيرانية للقيمة في الولايات المتحدة

غادرت شيرين نشأت إيران إلى الولايات المتحدة وهي شابة تحت العشرين، من أجل دراسة الفن. كانت تعيش في لوس أنجلوس وقت اندلاع الثورة الإسلامية الإيرانية. وحينما عادت إلى إيران للمرة الأولى عام ١٩٩٠، تأثرت كثيراً بالتغيرات الجذرية التي حلت بالبلاد وقررت العودة إلى مزاولتها لنشاطها الفني الذي أهدته سنوات عدة بعد تخرجها. تركز الأعمال، التي أنتجتها شيرين نشأت منذ عودتها لممارسة فيها، على الرموز الاجتماعية والثقافية والدينية للمجتمعات الإسلامية، خصوصاً في إيران. ولهذا الغرض تستخدم رموزاً يسهل التعرف عليها، لكنها لا تدع في الوقت ذاته أي مجال للتفسيرات السطحية أو أحادية الجانب. تصور شيرين نشأت في مجموعة الصور التي تحمل اسم «نساء الله» «Women of Allah» نفسها مع نساء أخريات يرتدين الشادور. وتكتب على الأطراف المكشوفة من الجسم، أي الوجه واليدين، نصوصاً بالخط الفارسي. تمثل هذه الخطوط المنمقة جزءاً هاماً من الصور والقصص التي ترويها تلك الصور. وتكمن قوة هذه الأعمال الفنية في ترك الإجابة على الأسئلة التي تطرحها مفتوحة: هل هي تعبير عن العداء للأصولية أم أنها تشكك في وجهات النظر الغربية للإسلام؟

بدأت شيرين نشأت مع مطلع التسعينات في تجريب وسيلة الفيديو. وقد تأثرت بفن السينما الغربي والشرقي على السواء. وهي تولي اهتماماً خاصاً بالسينما الإيرانية ما بعد الثورة، التي يعد عباس كياروستامي مثلاً نموذجياً لها. وترى أن هذه الأفلام تتميز بالبساطة والدقة والشاعرية والاختزال والقوة وتنتقد المجتمع دون ادعاء قيامها بلور الناقد.

غيرالد مات التقى بشيرين نشأت وأجرى معها الحوار التالي:

تعرضين أعمالك أغلب الأحيان في سياق مشاريع أو معارض تهتم بالحوار بين الثقافات المختلفة. لقد نشأت في إيران وتعيشين في الولايات المتحدة، أي أنك لاتعيشين فقط بين ثقافتين، بل إنك تستلهمين أفكاراً من خليفين ثقافيتين متباعتين عن بعضهما البعض كل التباعد. ومع ذلك، وكما يقول حميد دباشي Hamid Dabashi، ليس لك جمهور محدد في أي من الثقافتين. إلى أي مدى ترين أن هناك حواراً ممكناً بين قطبي التلقي، فالغرب يرى أن أعمالك تنتم بالغربة ويعتبرها المتلقون الإيرانيون نوعاً من الاستفزاز؟ عندما أقوم بتطوير مشروع ما، أحاول التركيز على أهميته داخل سياق ثقافي وليس على صلته بالثقافات الأخرى أو على دوري ككفانة عابرة للثقافات. من الضروري بالنسبة إليّ عرض أي موضوع من داخله من أجل خلق شيء أصيل، وعدم الخضوع لضغط المضاهاة بين الثقافات المختلفة. المهم هو مخاطبة قضايا معينة تؤثر بشكل كبير في مجريات السياسة الاجتماعية لشقافة معينة بطريقة تتيح لهذا الخطاب مصداقية عامة على المستوى العاطفي والحملي. وعلى هذا الأساس، فإن التحدي الذي أواجهه، يكمن في إيجاد التوازن بين أصالة الفكرة وشمولها.

تفرض كل ثقافة الموانع الخاصة بها. وقد سبق لك أن قلت في معرض حديثك عن المخرجين الإيرانيين والرقابة في إيران، إن وجود الموانع يخلق الحاجة إلى التوصل لجوهر الأشياء، ما هي الموانع التي تعوقك كفنانة وما هو تأثيرها في أعمالك الفنية؟

عندما بدأت أهتم بالإسلام وراثته وفلسفته، وبالأخص بالتصورات عن المرأة فيه، قررت عدم التخلي عن إطار الرمز الاجتماعي والثقافي والديني وعدم محاولة وعزعة الحدود المفروضة. واعتقد أن التصرف بطريقة أخرى يعد تمرداً ساذجاً وغير لائق، وبمجرد ثباتي على هذه الطريقة في العمل، لم يتبق لدي من عناصر العرض إلا القليل جداً. لكن هذا الاختزال متحني إحساساً بالوضوح والبساطة، وجعلني على ما يبدو قادرة على التعمق في الموضوع والتفاعل معه أكثر.

ولقد أشرت عدة مرات إلى أنني أدين للسينما الإيرانية، ما بعد الثورة، بأفكار عديدة، خصوصاً فيما يتعلق باللغة الخاصة التي جلبتها هذه السينما معها. صحيح أن هذه اللغة لا تتخطى الموانع، لكنها تبن بصورة جلية التفاصيل الصغيرة لهذه الثقافة والتي يصعب اكتشافها بأسلوب آخر. تتميز هذه الأفلام بالبساطة والدقة والشاعرية والاختزال والقوة ويأنها تنتقد المجتمع دون إدعاء قيامها بدور الناقد. أعتقد أن المخرجين، الذين اشتركوا في نشأة هذه السينما، اكتشفوا سينما جديدة، تنمو على أساس من الإمكانيات المتواضعة وتستطيع تقديم أعمال هامة ذات تأثير عالمي.

حتى هذه اللحظة، قام نقاد أعمالك ومتلقوها بالتركيز على الأسئلة التي طرحتها فيما يتعلق بالحركة النسائية والأصولية. لكن المرة التي ترتدي الخمار ليست مجرد ضحية. إنها تظهر في الصورة وهي تنظر إلى الأمام في جرة، باعتبارها شخصاً قوياً ونشطاً. تتناول أعمالك تعقد وضع المرأة في الإسلام وتلقي الضوء على قضايا تمتد من النظام الأبوي حتى الاستعمار. هل تهتمين بكشف نظام القيم والتصورات أمام أعين المشاهد، أكثر من اهتمامك بمحمل بيانات مياسية؟

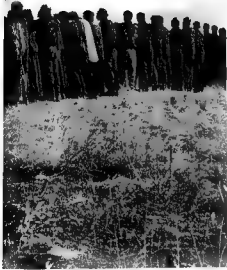
أعمالي هي عبارة عن خطاب بصري حول موضوع الحركة النسائية والإسلام المعاصر، إنه خطاب يقوم باختيار أساطير وحقائق يعينها ويصل في نهاية الأمر إلى نتيجة مفادها أن هذه الأساطير والحقائق أكثر تعقيداً مما يتخيله الكثيرون منا. لا بد أن أؤكد أنني لا أعتبر نفسي خبيرة في هذا الموضوع، بل أراني بالأحرى باحثة مولمة. إنني أفضل طرح الأسئلة على الإجابة عليها. ولا أصليح لعمل أي شيء آخر ولا أهتم أيضاً في أعمالي بطرح موقف سياسي الشخصي. كذلك تلعب بعض القضايا التي أتناولها والمتعلقة بالمجتمعات الإسلامية وبخاصة للمجتمع الإيراني دوراً في الخطاب العلمي المعاصر. لكن الفارق بين أعمالي وبين التحليلات العلمية، هو أن التحليلات العلمية تؤدي إلى حوار نظري يستند على الحقائق المجردة، بينما أسمى أنا كفنائة تشكيلية إلى خلق مزيج من الحقائق الواضحة والأشياء الدفينة في أعمالي. وتسليح لي هذه الطريقة في العمل تارول الموضوع بصورة أكثر شمولاً، ونفس لي مجالاً لحرية التفسير.

تهتمين كثيراً بالعمارة ويوسفك أحد المسؤولين عن

مجموعة Storefront for Art and Architecture في نيويورك فقد

عملت مع عدد كبير من المعماريين. هل كان للتفكير في استخدام الحيز المتاح أثر في تكوين مفهومك عن التصوير؟ يبدو أنك تميزين في عالم الإسلام بين فضاء الرجال وفضاء النساء.

كانت مشاركتي في Storefront، والتي دامت حوالي عشر سنوات، محورية جداً في تطور أعمالي الفنية. فبفض النظر عن إمكانية العرض الرائعة، أتاحت لي Storefront الفرصة للتعرف على آخر ما وصلت إليه التطورات النظرية والجمالية في مجال العمارة. بالإضافة إلى أنه كانت هناك جوانب متعددة جذبني كفنائة إلى في العمارة بشكل خاص. ففي حين نطل الفنون التشكيلية مستقلة تماماً عن مجالات الفن الأخرى ولا تخضع لأية تأثيرات وتعمل على مستوى حدسي خالص، لا يمكن للعمارة أن تتواجد كفن إلا من خلال العلاقة المعقدة بين الفنون والموضوعات المختلفة. وحيث أن الأمر يتعلق في العمارة بالبناء، فلا يمكن لها أن تتعامل مع واقع الوظيفية والمجتمع والتقاليد واللدن بعباد. لقد ركزت برامج Storefront على أعمال البحث والتطوير في مجال العمارة كما ركزت أيضاً بنفس القدر على النتائج الفعلية لهذه الأبحاث. عندما بدأت في صياغة أفكار، كنت أميل إلى طريقة مماثلة في العمل، وهكذا أصبحت المعلومات والأبحاث جزءاً جوهرياً من عملي.





Shirin Neshat: Tooba, 2002, Production still © 2002 Shirin Neshat. Photo taken by Larry Barns, Courtesy Barbara Gladstone.

تبهري أيضاً تلك العلاقة التكاملية بين العمارة والعلوم الإنسانية. إذ تبدو لي العمارة كانعكاس للثقافة لأنها تجسد التاريخ المعنائي. وعندما ازداد اهتمامي بالموضوعات الخاصة بالإسلام، وجدت أنه من الأنسب اكتشاف الفضاء والعمارة من خلال وجهة النظر المعنائية. ووصلت إلى تشابهات مثيرة فيما يتعلق بالطريقة التي يتم بها تعريف ومراقبة وتشفير الجسد الأنثوي والفراغ الخاص به. يتناول مشروع «ظل تحت شبكة الإنترنت Shadow under the Web» الذي تم إنجازه في استانبول عام ١٩٩٧ هذه الموضوعات. يظهر هذا العمل الفصل المعنائي للفضاءات، والذي يهدف إلى الفصل بين الجنسين وتحديد دورهما الاجتماعي. فالفضاء العام هو الفضاء الذكوري والفضاء الخاص هو الفضاء الأنثوي. وحيث أن الجسد الأنثوي مثقل بتصورات خاصة بالجنس والفردية، وهو شيء يلهي الرجال عن الانتباه لواجباتهم، ينظر المجتمع إلى هذا الجسد بوصفه شيئاً معضلاً، لذلك يتوجب على النساء أن يغلطن أجسادهن بحجاب كي يصبح حضورهن حياً. وفي مشروع فيلم مناجاة النفس Soliloquy الذي قمت بتنفيذه في تركيا والولايات المتحدة عام ١٩٩٩ تحتل العمارة مركز الصدارة في الحكاية، وتجسد عالمين متضادين: الغرب والشرق، التقاليد والحداثة، الجماعة والفرد.



نراك في كثير من صورك الفوتوغرافية وفي أفلامك. هل هذه ضرورة عملية أم استراتيحية فنية؟

من البداية ارتأيت أهمية مشاركتي بلور ما في الصورة، برغم عدم شعوري بالراحة أمام الكاميرا. عندما بدأت العمل على مجموعة صور نساء الله Women of Allah عام ١٩٩٣، أردت الظهور في الصورة لأن الأمر يتعلق هنا بشكل أسامي الجسد الأثوري، بجسد امرأة إيرانية في نفس عمري. لقد أردت من خلال استخدام جسدي في هذا العمل، إضفاء نوع من الحميمة، يحول دون نزوع الفيلم إلى الدعاية أو الوثائقية. وعندما أصبح إنتاج الأعمال أكثر تعقيداً وعندما قمت بتغيير طريقة عملي، قررت عدم الوقوف أمام الكاميرا مرة أخرى وأن أركز في أعمالتي الفوتوغرافية والفيلمية فيما بعد على البقاء وراء الكاميرا والإخراج. كانت هذه المسافة ضرورية بالنسبة إليّ، حيث أصبح بإمكانتي السيطرة أكثر على نواحي الإنتاج الأخرى. تعلمت العمل المشترك مع عارضي وعارضات الأزياء والممثلات والممثلين وفريق العمل. وتمكنت من خلال هذه التجربات من زيادة مهاراتي والآن أعرف الكثير عن العمل المشترك والمفاوضات التي تجري في إطاره. الاستثناء الوحيد كان فيلم مناجاة النفس Soliloquy، فلم أكتب فيه بكتابة السيناريو وعمل الإخراج والمونتاج، بل مثلت فيه أيضاً لأن القصة تستند إلى تجربتي الشخصية.

تقومين بإعداد صورك الفوتوغرافية كمخرجة سينمائية، أي من خلال العمل مع المارصين والعارضات ومصوري الفوتوغرافيا وتستخدمين البنية التحتية المعلقة للسينما في إخراج عروض الفيديو الخاصة بك. هل من الممكن أن تعطينا فكرة سريعة عن طريقة الإنتاج التي تتبعينها؟

كما تعلم، يزداد التوجه إلى السرد في صوري الفوتوغرافية وكذلك في أعمال الفيديو والسينما. ولدي إحساس بأنني لم أعد قادرة على التعبير عن أفكارتي بصور منفردة، إنني أحتاج أكثر إلى تتابع صور مرسومة الحركة، تحكي قصة كاملة. وهذا تغير رئيسي في عمالي في الآونة الأخيرة. وعادة ما يكون للقصص في عمالي أساس واقعي، لكنها تصبح خيالية عندما تبلغ نوعاً ما في تصوير الواقع وتجردة وتضيء عليه شيئاً من الغموض. أما بخصوص طريقتي في الإنتاج، فأنا أحاول أولاً تحديد الموضوع العام الذي يستحوذ على اهتمامي ثم أقوم بخلق قصة عن هذا الموضوع. وعادة ما تكون القصة بسيطة، حيث أنني لا أريد بليلة المشاهد الذي يشاهد العمل

مقسوماً إلى جزئين. أفضل أن أتعهد في عملي على المزج بين الصور والعنصر القصصي والموسيقى. في الوقت الحالي أجرب مزج السينما مع الفنون التشكيلية حيث يمكنني الاستفادة من ميزات السينما التي تهمني ككلياتها القصصية وعنصر التسلية وعلى وجه الخصوص كل ما يربطها بالثقافة الدارجة، إلى جانب بعض المؤثرات الفوتوغرافية والنحتية. إضافة إلى ذلك، فإن الجمهور الذي يشاهد عروضي للجسم يجد نفسه مضطراً إلى التفاعل معها جسدياً ويصعب عليه البقاء على الحياد ما بين الطرفين المتعارضين، وذلك على عكس جمهور السينما العادي. هناك جانب آخر هام فيما يتعلق بشكل الإنتاج في عمالي المستندة إلى السينما وهو عملي المشترك مع فريق مخرجي الأفلام الإيرانية، والذي بدأ عام ١٩٩٨. يضم هذا الفريق غاسم إبراهيميان Ghassem Ebrahimian، المسؤول عن التصوير، شويآزاري Shja Azari الذي قام بتمثيل دور المغني في فيلم «مضطرب» Turbulent، ويقوم بمساعدتي منذ ذلك الحين في تنفيذ أفكارتي، وسوزان ديهيم Sussan Deyhim المذيبة ومؤلفة الموسيقى لكل أفلامي، وحامد فرجاد Hamid Fardjad، في الإنتاج. إننا نقوم بمناقشة وتحليل وتطوير الأفكار سوياً. ونظراً لصعوبة ظروف العمل في إيران، نضطر للأسف إلى



Shirin Neshat: Tooba, 2002, Production still. © 2002 Shirin Neshat. Photo taken by Larry Barris, Courtesy Barbara Gladstone.

التصوير في بلد إسلامي آخر. تتفاوض مع السلطات المحلية وتعاقد مع فريق عمل من أهل المنطقة ونقوم بعمل البروفات في المكان وقد يصل عدد المشاركين أحياناً إلى ٢٥٠ شخصاً. وهذا يشير بالنسبة إلي، لأننا نقوم دائماً بعمل خبرات مدمجة مع بيئة ثقافية جديدة تماماً. هناك العامل الاقتصادي أيضاً، حيث أن معظم المناطق التي نذهب إليها بعيدة وفقيرة وسعدنا توفير فرص عمل للناس والشركات الموجودة هناك.

الله! تقدمين في معرضك صوراً فوتوغرافية وأفلاماً. ما الذي يجعل هاتين الوسيلتين على هذا القدر من الأهمية بالنسبة إليك؟

حيث أنني اهتمت في الأساس بقضايا سياسية اجتماعية، اعتبرت أن التصوير الفوتوغرافي هو أنسب وسيلة بالنسبة إلي، لأنه يقدم لي الإحساس بالواقع. جذبني التصوير الفوتوغرافي أيضاً لأنه وسيلة متاحة لقطاع عريض من الجمهور. ثم طورت بعد ذلك أسلوبِي الشخصي الذي يتعامل مع الصور المتفجرة للنساء المسلمات مع الخطوط الزخرفية. تميزت هذه الصور بالانقباض والتشكيل والجمود واقتربت في شكلها بعناية من الآثار

المحفورة في الصخر. ومنذ عام ١٩٩٧ بدأت البحث عن طريق جديد، وتكشفت لي حدود الفوتوغرافيا أكثر فأكثر، وأدركت أن الفوتوغرافيا لا تناسب الاتجاه الجديد لأفكاري وبدأت التجريب مع الفيلم. كما لم تعد لدي رغبة في توصيل أفكاري من خلال صورة واحدة، بل من خلال مجموعة من الصور. وبالرغم من أن عملي ظل موجهاً من ناحية الموضوع إلى الجانب الاجتماعي، فقد أصبح أسلوبني في ذلك الحين أكثر فلسفياً وشاعرية، أي على التقيض للمباشرة. كان الأمر بالنسبة إلي، كما لو أنني أبحث عن شكل لغوي جديد، يسمح بالمرونة والغموض ونطاق واسع من الاحتمالات.

تتميز صورك الفوتوغرافية وأفلامك بالناقض الحادة، كالأبيض والأسود والضوء والظل والصورة والكتابة والذكورة والأنوثة. تذكرني لغتك في التصوير الفوتوغرافي أحياناً بالأفلام الأولى لميكل - الجبلو أنطونيوني. أي المرجعيات السينمائية تعد هامة في نظرك؟ لقد بهرتني دائماً مجموعة الأفلام الكلاسيكية الغربية بالأبيض والأسود كـ «المحاكمة Der Prozeß» لاورسون ويلز، وأعمال رائدة مثل «الطيور Die Vögel» لهيتشكوك، كم هو رائع تحقيق الإثارة فيها من خلال الكاميرا. في الأوتة الأخيرة تأثرت كثيراً بالسينما الإيرانية وبالمخرج الكبير عباس كياروستامي. أنا معجبة برؤيته وشاعريته ولغته البصرية واستقلاليته في علاقته بالثقافة والسينما.

قالت سوزان سونتاغ ذات مرة إننا بحاجة إلى قصة لكي نتمكن من الفهم. تضيف على صورك الفوتوغرافية في كثير من الأحيان ملمحاً إضافياً من خلال النصوص المصاحبة للصور وتوسيع بذلك أو تغييرين للقصة المتضمنة بالصورة. لماذا يزداد توجهك إلى مجال الفيديو؟ اعتقد أن كل الناس لديهم علاقة بالحكايات أياً كان نوعها. نحن نحب سماع الحكايات لكي نستلهم منها أفكاراً أو لكي نتسلل بها. فسمع الحكايات هو إمكانية للخروج من الواقع الشخصي والتخلي عنه بصفة مؤقتة والدخول في واقع جديد. والجماليات العريضة تستطيع أن تتأقلم مع الفيلم أكثر من أي شكل فني آخر. وقد يرجع ذلك إلى أن رواية الحكايات والفيلم والتلفزيون تشكل جزءاً أساسياً من الثقافة الدارجة. للأسف، بعد الفن التشكيلي معزولاً بدرجة كبيرة ويستغل فهمه على الجماليات العريضة وفي معظم الأحيان لا يمكن إطلاقاً فهم عمل فني ما بدون فهم علاقاته بمفاهيم واتجاهات بعينها لها أهميتها في تاريخ الفن. أريد أيضاً أن أذكر أن خلق شكل قصصي من خلال الصورة والصوت وليس من خلال اللغة، كان يعد بالنسبة إلي تحدياً. وحيث أن القصة غالباً ما تكون مجردة وغامضة جداً وغير مرتبطة بالكلام، يتوجب على المشاهد أن يثق في قدرته على التخيل، حينما يرغب في إكساب العمل معنى.

يبدو أن الموسيقى والصوت يلعبان دوراً هاماً في أفلامك. ففي فيلم «مضطرب Turbulent» تركزين على الموسيقى وقدرتها على التجاوز. هل نستطيع القول إن الصوت قد لعب في الفيلم دوراً مشابهاً لدور الكتابة في الصور الفوتوغرافية؟

نعم، طبعاً تضيف الموسيقى إلى الصورة صوتاً، وتبعث الحياة في الصورة. إن أسلوب العمل شبيه هنا باستخدام الخطوط الزخرفية في صوري الفوتوغرافية. فبينما نحتاج اللغة إلى ترجمة، تعد الموسيقى أكثر شمولاً وتخطي كل الحواجز الثقافية. لقد كان رد فعل الجمهور على فيلم «مضطرب» رائعاً، لقد أثرت فهم الموسيقى وحركت مشاعرهم. ومنذ ذلك الوقت تلعب الموسيقى دوراً رئيسياً في أعمالي. إن العمل المشترك مع سوزان دايهيم Sussan Deyhim كان تجربة مبهرة لي. إن لديها حدساً رائعاً تدرك من خلاله مبكراً ما أفكر في تنفيذه. وبخلاف موهبتها الطبيعية كمغنية، اعتبرها مؤلفة موسيقية متميزة، لا تكتفي فقط بفهمها الجيد للموسيقى الإيرانية التقليدية، بل لديها معرفة واسعة في مجال الموسيقى الالكترونية. لقد كانت مساهمتها أساسية في نشأة العمل التجريبي، سواءً على المستوى الأولي أو على المستوى الفكري.

لقد انتهيت لنوك من إنجاز فيلم «توهج» وأحد موضوعاته الأساسية هو الحب الرومانسي. بعد فيلمي «مضطرب Turbulent» و «نشوة Rapture»، اللذين اهتمتا بموضوع حركية الذكورة والأنوثة داخل الهياكل الاجتماعية في الإسلام وبخاصة في إيران، يهتم المشروع الجديد في المقام الأول بالحرمان في مجال

الجنس والرغبة. المحرمات عبارة عن ممنوعات ثقافية باطنة، تعطي نتيجة لطبيعتها تلك الشرعية لهياكل سياسية اجتماعية معينة في أن تمارس تأثيرها على مستوى شعوري عميق وأن تثبت وجودها من خلال تحقيق نمط السلوك المتوافق مع المجتمع. تنحصر للمجتمعات الإسلامية تلك المحرمات في الاتصال العيني بين الجنسين. فمجرد النظرة تعتبر خطيئة ولا يمكن التساهل مع خرق القواعد. يواجه الرجال والنساء ضغطاً داخلياً وخارجياً يحاول دون أي تلميحات جنسية في المجال الاجتماعي. والمدهش أن هذا الشكل من الرقابة مع الشعور بالذنب والتجمل المصاحبين له، يزيد من الجاذبية الجنسية.

تركز قصة مشروخ الفيديو الجليد على رجل وامرأة يتلاقيان لأول مرة صدفة في مكان خال ومكشوف. تحدث استشارة جنسية عالية دون حدوث أي اتصال، ثم يسيران في طريقين مختلفين. بعد ذلك يتقابلان مرة أخرى صدفة وفي هذه المرة يكون اللقاء في محيط مختلف، احتفال جماهيري، لكن يفصل سترار بين الرجال والنساء. يظل الهدف من هذا الاحتفال غامضاً، فيه شيء من حدث سياسي، ولكنه يشبه أيضاً عرضاً مسرحياً. هناك رجل بلحية يقف على منصة مخاطباً الجمهور. يلقي الخطيب ذو الكاريزما درساً أخلاقياً عن «المطبخ» المتضمنة في «الرغبة»، من خلال روايته لقصة من القرآن هي قصة يوسف وزليخة، وهي قصة تشبه في شهرتها قصة روميو وجولييت. إذ تغلب الرغبة وزليخة وتحاول إغواء يوسف. يؤكد رجل المنصة على العبرة من القصة وبهيب الرجال والنساء أن يكبحوا جماح أنفسهم وأن يقاوموا هذه القوى «الشريفة» بكل ما أوتوا من قوة. تصبح لهجة الخطاب أكثر تكثيفاً وعنفاً، تتحول الاستشارة المدنية للرجل والمرأة والإعجاب للمشواضع في مظهره إلى شعور عميق بالانقباض والاضطراب والذنب. وفي النهاية تهرب المرأة. تنتهي الحكاية دون أن يحدث بينهما أي اتصال لفظي أو جسدي.

تؤلف أفلام «مضطرب» و «نشوة» و «توهج» ثلاثية، ما هو الشيء المشترك بين هذه الأفلام الثلاثة، وهل كان في ذهنك عمل ثلاثية منذ البداية؟

لقد كان موضوع الفصل بين الجنسين وقضايا الرقابة الاجتماعية والعقيدة في محور الاهتمام في كل عمالي. لم يكن في نيتي أبداً عمل ثلاثية ولكن بداية من فيلم «مضطرب» قاد كل فيلم إلى الآخر طارحاً معه أسئلة جديدة تخص العلاقة بين الرجل والمرأة في الإسلام. هناك تشابهات واختلافات مثيرة بين المشاريع الثلاثة. في فيلمي «مضطرب» و «نشوة» قدمت علاقة الذكور والإناث بالهيكال الاجتماعي في الإسلام من خلال مفهوم «النقاظ». فمثلاً في فيلم «مضطرب» الذي ركزت فيه على علاقة الجنسين بالموسيقى وعزل المرأة الإيرانية عن العروض الموسيقية: تسيطر سلسلة من «النقاظ» على الصورة والمكان والموسيقى، صالة خالية وصالة ممتلئة، موسيقى معتدلة وموسيقى مجنونة، موسيقى تقليدية وغير تقليدية، المجتمع والمزول، والفكرة الأساسية في «نشوة» هي تقديم ردود الفعل المميزة لكل من الرجل والمرأة إزاء الضغوط السياسية والاجتماعية. ولقد قدمت ردود الفعل المختلفة من خلال مجموعة جديدة من «النقاظ» مثل الطبيعة والثقافة، والتروء والتوافق، والمتوقع وغير المتوقع. أما فيلم «توهج Fervor» فلم يعد يركز على «النقاظ» بل اهتم أكثر «بالجوانب المشتركة». لأنني أرى أن المحرمات الخاصة بالجنس والحب الرومانسي تمد شيئاً مشتركاً بين الرجل والمرأة، ورغم أن العقوبة تقع على المرأة وحدها في أغلب الأحيان. في ذلك المشروع لا أقدم الرجل والمرأة على أنهما صورتان متقابلتان، بل على أنهما صورتان متجاورتان. ورغم أن هناك ستراراً يفصل بين الجنسين، فإنهما شديداً القرب من بعضهما البعض. وبينما كان على الحضور في فيلمي «مضطرب» و «نشوة» أن يتنقل بأبصاره بين الخلف والإمام، وأن ينحار بجانب معين، لجهده هنا كله مطالباً بالانتباه بصورة عائلية.

شاشات متشابهة وشاشات متقابلة. ما رأيك في شاشة واحدة؟ لماذا لا تقومين بعمل فيلم روائي؟
أفكر في ذلك في كثير من الأحيان، خاصة أن زملائي الذين يعملون معي، يشجعونني على التفكير في هذا الاتجاه. أستطيع أن أتخيل قيامي بعمل أفلام روائية إن أمكن عرضها على شاشات عدة وليس على شاشة واحدة. في الواقع، أنا أفضل نيويورك على هوليوود

ترجمة: أحمد فاروق

المصدر: First published in Shirin Neshat: Catalogue to the exhibition at the Kunststhal Wien : and Serpentine Gallery London. © Kunststhal Wien 2000.

الأدب كدفاع عن التاريخ

حول الصراع المزعوم بين الحضارات

ولد الكاتب البوسني جواد قره حسن في يوغوسلافيا عام ١٩٥٣. اشتهر كروائي وكاتب مقالات ودراما. في كتابه «مذكرات تهجير» (Tagebuch der Aussiedlung) الذي ترجم إلى عدة لغات، يصف قره حسن حصار سراييفو. كما تدور روايته الأخيرة «خاتم شاهيار» (Shchijars Ring) و «سارة وسيرافينا» (Sara und Serafina) حول الحرب في يوغوسلافيا السابقة. صدر له مؤخراً كتاب بعنوان: «كتاب الحدائق - العبور بين الإسلام والمسيحية» (Das Buch der Gärten). والمقال الذي ننشره أدناه، هو نص المحاضرة التي ألقاها قره حسن في افتتاح مهرجان برلين الثاني للأدب من شهر أيلول/ سبتمبر من هذا العام.

الشعب والحداثة والمتسلط

يعترفون جميعاً وفي كل حين

بأن أقصى سعادة لبني الإنسان

هي الشخصية وحدها

يرمان فولفغانغ فون غوته، «الديوان الشرقي للشاعر الغربي»

هناك نكتة سمعتها باللغة البروسية، لكنها كما يبدو، من النكات التي تروى عن اليهود. تقول النكتة إن شخصاً اسمه إيفيك كان يجلس في المقهى الذي تعود الجلوس فيه، ثم فجأة، ودون أن يفكر ثانية واحدة، هجم على الشخص الذي يجلس جواره وقتله، بمجرد أن سمع أن اسمه موشي. لم ينكر فعلته أمام الشرطة، إلا أنه بررها بالسؤال التالي: "وهم، ماذا فعلوا بمسيحنا؟" فبادره وكيل النيابة قائلًا: "كان ذلك قبل ألفي عام" فرد إيفيك منهياً الاستجواب: "ولكنني لم أعرف إلا بالأمس!"

ما الأسباب المنطقية لتصرف إيفيك؟ وما عواقب هذا التصرف؟ قد تكون هناك أسباب عديدة، لكن ثلاثة منها واضحة للعيان وجديرة بالملاحظة. اللاتاريخية هي أوضح تلك الأسباب المنطقية: ليس لإيفيك وحي بالماضي، وهو لا يستطيع أن يأخذ مسافة تفصل بينه وبين الأحداث التي وقعت في الماضي. إن الماضي كله، كل ما حدث في أي زمان ومكان، هو بالنسبة إليه حاضراً وآني. وبالتالي فإن الشكل الوحيد للوجود، ليس فقط فيما يتعلق بالزمان بل الوجود عموماً، هو بالنسبة إليه «هنا والآن». وهكذا فإن كل ما يحدث له، بغض النظر عن زمان الحدث ومكانه، يتحول إلى حقيقة راهنة. في تلك اللحظة وفي ذلك المكان، بجوار إيفيك مباشرة، يتردد هاملت في الثأر لقتل أبيه، معرضاً نفسه لخطر أن يستثير غضب إيفيك العادل. بروتوس يطعن قيصر الآن بالكين ويرديه قتيلاً، الزلزال العظيم يضرب في الثو مدينة ليشيون، وهارون الرشيد يهدي في تلك اللحظة الحاكم الهمجي شارلمان الأكبر ساعة. كل هذه الأحداث وغيرها مما حدث بالفعل في الماضي، أو وصفته أعمال أدبية، أو حلم به الإنسان في أسطورة، كل هذا يحدث الآن وهنا، في اللحظة ذاتها التي يعرف فيها إيفيك بوقوع الحدث. قد نطلق على تلك اللاتاريخية

الميزة لشعور إيفيك وصف الهمجية أو الـ «ما قبل ثقافية». لكن لابد على كل حال من التفرقة بينها وبين لاتاريخية الثقافات غير الأوروبية، مثلاً في الثقافة الهندية، وأيضاً بين ما قد يسيلو لاتاريخية لدى بعض أنماط الثقافة الغربية؛ لنقل «لاتاريخية» الطقس الديني، التي ليست بالطبع لاتاريخية، بل هي تيار رمزي غير متواصل. تماماً كالوحي لدى إيفيك، يستدعي الطقس السجني أحداثاً وقعت في الماضي البعيد ليضعها في الوقت الحاضر الآتي، لا يستدعي كل الأحداث، وإنما فقط أحداثاً معينة (مقدسة)، وذلك عبر الطقس العقائدي المُنقذ بصرامة بالغة.

الدافع الثاني وراء سلوك إيفيك وتفكيره هو نوع من الشعور الجماعي، أود أن أطلق عليه «الجماعية الصناعية». إن كيفية النظر إلى العالم في العصر الصناعي هو مقنعة حتمية لهذا النوع من الجماعية، الذي لا يجله بحث في أشكال التفكير غير الحديثة أو القبلية أو البدائية. لا يستطيع أحد أن ينكر أن العصر الصناعي تحديداً، وما يرتبط به من رؤى ومفاهيم، قد أفرز في العالم أشكالاً من الجماعية أتيج لنا أن نتعرف إليها في أواخر القرن التاسع عشر وخلال القرن العشرين، وخبرتها أنا عن قرب في منطقة البلقان أوائل القرن الحادي والعشرين، وسنظل للأسف الشديد نراها ماثلة أمام الأعين، كما نرى الآن في كل مكان في العالم. لقد خبرنا ذلك، على سبيل المثال، في الأنظمة الإيديولوجية والقومية والشمولية، كالبلشفية والثانية، التي تجعل من الانتماء إلى قومية معينة أو حزب معين أساساً للهوية الإنسانية وللعنى الحقيقي لها. إن اختزال هوية الإنسان على هذا النحو لتقتصر فقط على أنّ الانتماء هو ما أفرزه منطق الإنتاج الصناعي بالجملة، حيث كل نسخة، وبالفعل كل نسخة من سلعة ما، تتطابق تطابقاً تاماً مع كافة النسخ الأخرى من السلعة نفسها، وبالتالي يمكن استبدالها كيفما شئت مع كل نسخة أخرى. لم يكن الإنسان يشعر بهويته على هذا النحو قبل العصر الصناعي، لأنه ببساطة كان يشعر بالحاجة الإنسانية والوجود (بالمعنى الواسع للكلمة) على نحو مغاير تماماً. من الظلم أن ننسب حماقاتنا إلى العصور الغابرة، ومن الظلم أيضاً أن نرجع لاعتقالاتنا إلى الأشكال القديمة للتعاضبات البشرية الجماعي، لاسيما أن تلك العصور الماضية ارتكبت حماقاتها الخاصة. بالنسبة لإيفيك، وكما نرى من النكتة، تنمى الهوية الفردية تماماً مع الهوية الجماعية، إنه «نحن»، وموشي، الذي يرديه صريعا، هو «هم». إنه يشعر أن من واجبه أن «يثار»، وأن موشي هدف ملائم تماماً للثار. «الأناء» متطابقة مع «النحن»، وكل فرد في الجماعة، التي هي «نحن»، متماه بشكل كامل مع «أناي»، وبالتالي يمكن استبدالهما. وهكذا فإن «الأنات» متطابقة مع «الأنتم»، وكل فرد في «جماعتك» متماه «معك» كل التماهي.

الدافع الثالث لسلوك إيفيك وتفكيره هو العلاقة المتأزمة، أو، بتعبير أدق، العلاقة للتوتر البصراني بين «الأناء» وكل الهويات الأخرى. كما تُختزل الهوية الإنسانية في الانتماء إلى جماعة معينة، يقلص إيفيك أيضاً العلاقات بين الهويات الفردية لتتصهر في إمكانية واحدة: العلوة، أي الإقصاء المتبادل. كل ما هو سواي أو سوانا، هو الآخر أو الآخرون. وعلى الأنا أن تتعامل مع هذا الآخر بطريقة أو بأخرى. كما رأينا في النكتة، تصرف «أنا» إيفيك مع الآخر، الحاضر والقريب منها بصورة لا يمكن الشك فيها، أي مع موشي المسكين، تصرفت معه وفق مبدأ التناقض، مبدأ «إما...أو». إما أن يكون موشي واحداً «منا»، أو لا يكون. إذا كان فهو متماه مع «أناي»، وإذا لم يكن فإنه «أنت» الذي يتعارض مع «أناي» بصورة حتمية، لأن علاقة «إما...أو» هي العلاقة الأساسية بين الأشياء في عالم آلي التفكير. في تقديره، لم يكن موشي مسيغيب إذا كان إيفيك أقل إخلاصاً لمفهومه الميكانيكي عن العالم.

لكن لماذا أسرف على هذا النحو وبدون مناسبة في التعليق على نكتة؟ للأسف، الأمر واضح لنا جميعاً، لأن النكات البوسنية واليهودية تتميز بصفة فيحة، ألا وهي أن الحقيقة تتشابه معها في كثير من الأحيان وفي صعيد من الأوجه، (سيكون من الشيق لو أجرينا دراسة مقارنة بين النكات اليهودية والبوسنية لمعرفة الوسائل والطرق التي تستعملها ثقافتان للدفاع عن الذات في مواجهة الضغط الخارجي الذي يتعرض لـه. إن أوجه الشبه والاختلاف ستكون جديرة بالتأمل. سنذهلنا نقاط الشبه، وعلى أساسها سنكتب نقاط الاختلاف معان لابد من فك أسرارها أولاً عن طريق الدراسة.) نحن نحيا في عالم يدركنا في كل لحظة وفي كل مكان بهذه النكتة، وكأن عالمنا اليوم تطبيق لها. ألم يظهر دعاء المدون الصربي ضد اليوسنة والهرسك النمط ذاته من اللاتاريخية التي رآها عند إيفيك في النكتة؟ ألم يفسر استاذ التاريخ ميلوراد إيكمتشيتش هذا المدون بأنه استمرار للثورة الصربية (التي وقعت عام ١٨٠٤)؟ ألم يعتبر الجنرال راتكو ملاديتش مذبحة سربيتش «انتقاماً لما حدث في كوسوفو»، مستخدماً في ذلك المنطق نفسه والمقاييس ذاتها التي وردت في تبرير إيفيك لجرمته؟ إن المعركة التي يثار الجنرال ملاديتش لها في كوسوفو حدثت في عام ١٣٨٩، ولم يشترك فيها إنسان واحد من سربيتش. ولكن هل تهم هذه التفاصيل التقنية الجنرال الذي سمع لثوه بالمرعة، وشعر بحتمية الثار، ولكي يثار كان عليه أن يجد أحداً سواه، أي سوى جماعته، ليصب عليه جام ثاره.

لا يجسد الجنرال ملاديتش نمطاً محمياً من اللاتاريخية فحسب، كما نعرفنا عليها في النكتة، بل إنه يشبه إيفيك أيضاً في كيفية فهمه للإنسان في العصر الصناعي. إنه يعتبر نفسه

جريمة قتل فهو قاتل، الفروق الحسائية لا يمكن أن تهتم بطريقة القتل أو باسم القاتل. من ناحية أخرى ربما يكون قتل إنسان أسوأ من قتل البشرية، لأن البشرية لن تترك امرأة تشد من الحزن شعرها، وطفلاً يبكي وربما لن يعرف أنه سيظل حتى نهاية حياته يتيمًا. علينا ألا ننسى هنا أن «البشرية» لا تعني «كل الناس». إن الفارق الحسائي بين قتل وقتيلين هو فارق حاسم وجوهري عندما نكون أنا المقتول الثاني. من وجهة النظر الاسمية فإن الفارق بين الطالب الحاضِر للتحقيق والمسافر على متن طائرة مسحطة ليس جوهرياً. إن الموت هو الصفة التي لا يمكن للإنسان الحي أن يتنازل عنها. إنه أدنى إليه من حبلى الوريد، وأكثر التصاقاً به من اسمه. صحيح أن الطالب يستطيع بعد التحقيق العودة إلى بيته، لكن ذلك لا يعني سوى أنه سيصل متأخراً بعض الشيء إلى المكان الذي ينتظره فيه مسافر الطائرة الموشمة. الفارق بينهما صغير للغاية ولا يتجاوز الناحية الفنية. لا أشك في هذه الحقيقة الواضحة تماماً من وجهة النظر الاسمية، لكنني أروجموكم أن تهتما أيضاً برأي الطالب عن هذا الفارق الصغير!

إن الحقيقة التي تكشف لنا، عندما ننظر إلى الأمر عبر المنظور الواقعي، أي النظر إلى الحياة باعتبارها واقعاً ملموساً، لا تنكر الحقيقة الاسمية، إنها تكملها فحسب، أو بالأحرى تضيف إلى أبعادها المجردة بُعداً لا يمكن إنكاره للحياة الملموسة أو الجسد المحسوس. عبر هذا المنظور، أعني إذا أخذنا في اعتبارنا تلك العلاقة التي لا تنفصم بين الاسمية والواقعية، إذا وجهنا أبصارنا إلى الغاية وإلى كل شجرة مفردة فيها على حد سواء، عندئذ فقط لن نهمل الحياة بسبب المصطلح، كما أننا لن نتجاهل المصطلح. هذا هو ما نتعلمه من الأدب باعتباره أجمل وأرقى أشكال المعرفة. بين كافة أشكال المعرفة يفسد الأدب بأنه لا ينكر ولا يهمل حاضِر المصطلح أو الفكرة المجردة في إنسان. يستطيع الأدب أن ينطق بفرادة ذلك الجسد، دون أن يشك في ارتباطه بالفكرة أو بالمصطلح؛ تلك الفكرة التي قد تحقق كل المخزون الرمزي لجسد ما، والتي تجلّي فيها كافة «المفاهيم العامة»، دون إنكار حضور الجسد الملموس واستحالة تكراره. إن الأدب هو الشكل الوحيد من أشكال المعرفة القادر على إفراز لمطحي يعمل كجسد الإنسان، لمطحي يتكامل فيه التاريخ والحاضر، يتكاملان ولا يتصارعان. إن الأديب، والأدب وحده، هو الذي يربنا أن الإنسان في أي لحظة من لحظات حياته كلٌّ لا يتجزأ، ما كان، ما هو كائن، وما سيكون.

لم أقارن إذن بين أفعال ليس بينها رابط كي أقول إنها متشابهة، بل لأقول إن تلك الأفعال المختلفة تستند إلى منطق عملي واحد. إن الاختلاف والفروق بين الأفعال مشتركة لنا بصورة أوضح إذا نظرنا إليها متجاوزة على أساس مشترك، إذ إن الفروق لا تنفي الأساس المشترك، أي المنطق الاسمي

قابلاً للاستبدال مع أي عضو من أعضاء الجماعة التي ينتمي إليها، بغض النظر عن الزمان والمكان والجنس، وكافة التفاصيل الصغيرة الأخرى التي يمكن أن ترتبط بحياة الجماعة ووحدة الفرد على وجه الخصوص. إن لديه شعوراً بأن انتماءه كفيل بأن يذيه في الجماعة، تماماً كما تلذّب الفروق بين النسخ المختلفة لمنتج صناعي معين. لم يكن هذا العنف ليمثل مشكلة لو لم يطبق مفهومه للهوية بهذه الصورة الصارمة على حساب غيره من البشر. لكن حذار من أن نخدع أنفسنا ونعتقد أن هذا النوع من الجماعة الصناعية محصور في منطقة البلقان أو هو من خصائص «البلقانية» التي أمدد بالانتماء إليها. إن الإرهابيين الذين يستندون إلى الإسلام يستخدمون المنطق ذاته ويعتمدون الجماعة الصناعية نفسها، إنهم يعتقدون أنهم سيكونون كل أعضاء «النموذج الإسلامي» إلى صفهم في اللحظة نفسها التي ينطقون فيها اسم هذا «النموذج». هذا المنطق نفسه وتلك الجماعة ذاتها يستخدمهما أيضاً السياسيون ورجال الشرطة والمتفوقون في البلاد الغربية الذين يضعون بشراً موضع شبهات وتحقيقات لمجرد انتمائهم للدين الإسلامي، ويتنظرون منهم أو يطالبونهم بأن يعلنوا موقفهم من أفعال إرهابية معينة، بل ويمرضوا عليها، ففعل لا يهم يمتون للإسلام كما الإرهابيين الذين ارتكبوا تلك الجريمة.

لأد أن أؤكد هنا بكل حسم أنني لا ألتفت عن الأفعال بل عن المنطق. لا أريد هنا أن أساوي أو أن أقارن بين أفعال الجنرال الذي أمر ببيع ٧٠٠٠ إنسان، أو الإرهابي الذي قتل ٣٠٠٠ إنسان، أو السياسي الذي يقرر التحقيق مع مسلم وقع في إضرابه للدراسة في الغرب. كلا، لا يخطر على بالي أن أقارن بين هؤلاء الناس، أو بين تلك الأفعال. ولأنني أعارض إرهاب «الاسمية» هذا، أدرك بأن وجود الإنسان الحقيقي يرتبط بفرديته، وبفرديته فحسب. بالطبع هناك «فارق صغير» بين مصير راكب في طائرة مسحطة، ومصير مواطن يجري معه تحقيق في قسم الشرطة ثم يذهب بعلماً إلى منزله؛ بالطبع هناك «فارق صغير» بين ٧٠٠٠ و ٣٠٠٠ إنسان مدمر، والطبع أهتف بكل جوراحي: «يعيش الفارق الصغير!» إن المنطق المصاحب لكل فعل من هذه الأفعال ينكر الفارق الجوهري بينها، لأنه يتجاهل تفرد كل كائن حقيقي تفرداً مطلقاً؛ هذا المنطق «الاسمي» الذي يحضر مفاهيم في نفسه، إلا أنه يزيح صور الكائنات الحقيقية، هذا المنطق الذي يتجاهل الإحساس بالحياة ويكتفي بطم الحساب بديلاً له.

من المنظور الاسمي، أو فخلن من منظور الأبدية أو المضموم المخلص، تبدو هذه الفروق بالفعل صغيرة. في القرآن الكريم آية تقول إنه: «... من قتل نفساً بغير نفس أو فساد في الأرض فكأنما قتل الناس جميعاً ومن أحياها فكأنما أحيا الناس جميعاً...». نعم، لاشك في أن القتل قتل، ومن يرتكب



جواند قره حسن

... أو. أحد أشهر الأمثلة على ذلك وأحدثها هو الكتاب الذي أثار موجة واسعة من النقاش والتعليق، كتاب صمويل هتينغتون «صدام الحضارات». يلتفت النظر في هذا الكتاب التزام هتينغتون الصارم لمطلق «إما...أو»، وكما مرفناه في النكته، نظراً لتواجد حضارات متعددة في العالم، ونظراً لاختلاف هذه الحضارات، فإن التصادم بينها حتمي ولا مفر منه. تماماً كما يفكر إيفيك؛ موشي موجود، وأنا موجود، إذن لا بد أن يلذهب أحدهما إلى الجحيم.

يفسر هتينغتون فتاعته بحتمية الصراع بين الحضارات المختلفة بالطبيعة البشرية: «الكراهية شعور إنساني. البشر بحاجة إلى أعداء لتعريف الذات وإيجاد الدافع». هكذا بالحرف الواحد. هل سيترك السيد هتينغتون في صحة نظريته إذا قسمت له، أنا الذي أشعر أيضاً بكراهية تجاه أشخاص وأشياء (فالكراهية شعور إنساني)، إذا برهنت له بعشرات الأمثلة أن الأصدقاء كانوا ذوي أهم مئات المرات من الأعداء فيما يتعلق بـ «تعريف الذات وإيجاد الدافع؟ هل سيترك في صحة نظريته إذا أوردت له عشرات الأمثلة من حياة عشرينات الناس التي تبرهن على أن الحب والصداقة يمثلان دافعاً أقوى، وأنهما عند تكوين الهوية أكثر نفعاً للإنسان من العداء والكراهية؟ لا اعتقد. يعلمنا الفيلسوف اليوناني إبيدوكليس أننا لا نرى من الأشياء ولا نعرف إلا على تلك التي نحملها داخلنا.

لكن، لنعد إلى موضوعنا: كيف لرجل يشتغل في مجال الحضارات أن يضع كتاباً يسطر فيه الحضارة والثقافة على هذا النحو الكاريكاتيري؟ إن كل ثقافة تولف، مثل اللغة، بين العمام والخاص، وبين المطلق والملموس، وبين الجسماعي

«الموجود في كل مكان»، الذي بطبيعته يقلص الإنسان إلى انتمائه ونسب، منتجاً «الصورة الصناعية للإنسان». إن هذا المنطق لا ينفك يفصل أرواحنا ولغتنا عن الحقيقة المجردة، يفعل ذلك بحسم وبطريقة وخيمة العواقب، دافعاً بالحقيقة في اتجاه علم الحساب، وليس في اتجاه الأفكار الأفلاطونية؛ ليس نحو عالم المثل، بل نحو صف من الأرقام الطبيعية، ونحو مجموعة من المفاهيم تعجز أن تكسي جسداً. هذا المنطق أدخل إلى لغتنا كلمات لا تحصى، كلمات لا تعمل أي شحنات عاطفية أو ظلال إضافية، بل تجهد أن تختزل الكلمة إلى مجرد وسيط معلوماتي. إنها تزيح الجسد عن اللغة، وبهذا تزيح الوعي بفرادة كل جسد حي. لقد أضحت هذا المنطق والصورة البشرية التي يفرزها حاضراً ومهيماً في كافة مجالات حياتنا. ألم يتصر «المفهوم الصناعي للإنسان» داخل نظام اقتصادي لم يعد الإنسان فيه هدفاً ولا غاية، بل مجرد وسيلة للعمل، أي للربح؟ ألم يترسخ لدينا الإحساس بأن الإنسان ما هو إلا مستودع أعضاء، ولهذا لم يعد أحد يستهجن أو يستنكر التجارة بالأعضاء البشرية؟ ربما نشعر بأنفسنا وقد خدونا قليلاً ونمؤدجاً، إذا واصل وباء «الاسمية» هذا انتشاره السريع؛ فلنقل مثل تلك الأشكال التي نراها في إشارات المرور الضوئية، والتي إما أن نسمح لها بعبور الشارع أو نمنعها. ربما يحدث هذا، لأننا نفهم العالم ونشعر به ونعيشه كما تصوره لنا اللغة.

إن حياتنا المعاصرة تقدم لنا رخصاً من الأمثلة التي يسلك فيها الناس مثلاً سلك إيفيك مدفوعاً بالسلب المنطقي الثالث، أي عندما اختزل كافة أشكال العلاقة الممكنة بين هويتين إلى شكل عدواني واحد، هو الإقصاء المتبادل، إلى علاقة «إما

والفردى. الجانب الأول يجعلها مفتوحة أمام كل البشر ويمد وشائج القرى بين الثقافات المختلفة، الجانب الثاني يميز بين كل ثقافة وأخرى، ويجعل من الثقافة موطناً هنيئاً لجماعة معينة من الناس. نحن جميعاً نشترك في الموت الذي ينتظر كلأ منا، إلا أن الثقافات المختلفة تُعدنا لاستقباله بطرق مختلفة، وتقدم لنا صوراً متعددة للموت وما يأتي بعده. يقول هوراثس إن ترتيب النجوم في هذا الليل الذي نشترك فيه جميعاً يختلف باختلاف بقاع عالمتنا.

لهذا نشترك الحضارات جميعاً في جوهر كونى إنسانى عام، ولهذا أيضاً يتسم المكان الذي تترامح فيه الحضارات بالاتساع النسبى. إذن يستحيل، منطقياً، الصدام بين الحضارات، وإذا حدث ذلك الصدام المزعوم فإلته يعنى أن تصادم أجزاء الحضارة الواحدة ضد بعضها البعض. إذا بدأ لنا أن الحضارات المختلفة قد تصادمت وتصارعت في عصور تاريخية سابقة، مثلاً في عصر الحملات الصليبية، فإن هذا الانطباع يتولد لدينا فقط بسبب التبسيطات الاسمية التي تقوم بها. لم تكن الحملات الصليبية صراعاً بين الإسلام والمسيحية كحضارتين، بل صراعاً ذا برنامج سياسى استند إلى هاتين الحضارتين. لن تكون جادين إذا أجرينا نقاشاً حول ما إذا كان البرنامج السياسى البابا أوربان الثانى تطابق بالفعل مع مبادئ المسيحية، ولن تكون جادين إذا ناقشنا حول ما إذا كان ادعاء القديس برنهارد فون كليرفو بأن "مجد المسيح يتجلى في موت كل كافر" يتفق مع جوهر المسيحية، أيضاً لن نجري نقاشاً حول ما إذا كانت مملكة السلاجقة تمثل الإسلام، أو إذا كان الجهادى في جيش السلطان صلاح الدين يعنى الجهاد في سبيل الله. إذا أوجدنا رابطة بين تلك الحروب والحضارات، أو إذا أصررنا على ذلك، فالقصد هو الصراع مع الرؤى ذات «التوجه السياسى» لتلك الحضارات، الصراع مع تلك التبسيطات المجتزأة من عناصر متفرقة من الحضارات، التي وإن تم جمعها إلى كل متكامل، فلا يعنى ذلك أنها تمثل حضارة، بل منظومة إيديولوجية نحسب. هذه المنظومات الإيديولوجية التي تُشعر من سياقها الحقيقى انتزاعاً، والتي تُقلص إلى بعد واحد هو البعد السياسى، نسميها حضارة مُبسطة. لهذه الحضارات الموجهة والمختزلة على شكل إيديولوجى كاريكاتورى أن تصارع، لكن هله لم تعد تستحق أن تُسمى حضارات، لأن البعد الكونى لهذه الحضارة أو تلك قد سُب، ذلك البعد الذي يتوجه إلى كل إنسان. لذلك أؤكد أن السيد هُتينغتون كان يعنى تلك الشبهوات الكاريكاتورية المودجة لكل حضارة على حدة، ولم يكن يقصد الحضارات ذاتها عندما يتحدث عن صدام لا مفر منه في المستقبل القريب بين الحضارات. ولكي يصل إلى نتائج تخم على السيد هُتينغتون أن يجري على الحضارات العملية نفسها التي أجراها بطل نكتتنا إيفيك على ذاته وعلى موشى، أي أن

يختزل الحضارة لتصبح في النهاية مسخاً كاريكاتيرياً سياسياً للأصل. يشترك السيد هُتينغتون مع صاحبنا إيفيك في لاهتاريته. إنه يدعى أن "الكره إنسانى"، ويرى في القدرة على الكراهية سمة جوهرية للإنسان. وهكذا يهمل هُتينغتون عدة قرون من الأثروبولوجيا الكلاسيكية التي منهجها أفلاطون وجعلها جزءاً من منظومة فلسفية، ويتجاهل خمسة عشر قرناً من الأثروبولوجيا المسيحية التي أدركت أن قدرة الإنسان على الحب هي الدليل على ارتباطه بالله، ويغض البصر عن سلسلة من المشاريع الأثروبولوجية في العصر الحديث، كل هذا يهمله هُتينغتون ببساطة، راضياً وقانئاً باكتشافه أن الإنسان مخلوق كاره. الكره صفة إنسانية، إذن الصدام بين الحضارات أمر حتمي. ربما كان يجدر بالسيد هُتينغتون ألا يتجاهل كل هؤلاء النابهين الذين درسوا أحوال الإنسان، ولا تلك القرون التي أجروا فيها دراساتهم، ربما كان سيكتشف عندئذ صفة إنسانية أخرى، مثلاً العرق! وربما دفعه ذلك إلى إعادة اكتشاف الماضي. بالتوافق مع منطق يمكن القول: إن العرق صفة إنسانية، إذن لاشك في أن الطوفان قد حدث.

أعترف أن كتاباً كتب هُتينغتون كان سيولد لدي مشاعر سلبية للغاية، وكنت سأهال عليه نقداً حتى لو قرأته في أوقات أفضل من الآن. إلا أنني بالتاكيد لم أكن لاشغل نفسي في أوقات أفضل بمثل هذا الكتاب على هذا النحو التفصيلي، ناهيك أن أفعل ذلك على الملأ. لكن كل هذا ضروري الآن، لأنه في كل مكان حولنا تنشأ «اقتباسات» كاريكاتورية لحضارات مختلفة قُلمت لتتناسب مع برنامج سياسى معين، «رؤى» تختزل بعض عناصر الحضارة الأصلية، قد تخفي شخصيتها الكاريكاتورية والآلية المفجة إذا نُحجت في التعامل مواجهة مع «عدو» ما، أو إذا نُحجت في أن نجد عدواً حقيقياً. تماماً كما هو الحال في مسرحية درامية ينتجح مؤلفها من خلال تعجيره لصراع متفنن في أن يخفي افتقار شخصه لدم الحياة ولحمها، وأن دوافعها مُلفقة لا تقع أحداً. العكس أيضاً صحيح. الشخصيات المرسومة بدقة قد تجعل الصراع بينها عسيراً، إن لم نقل مستحيل (كما لدى تشيكوف مثلاً). بين هذه «الرؤى» التي تفرزها الحضارات المختلفة (والتي تطلق عليها لسبب قُلت في معرفته وصف «الأصولية»)، من الممكن أن ينشأ صراع، لأنها لا تمثل الحضارات التي أُجتمعت، بل هي مجرد صيغ إيديولوجية. مما لاشك فيه أن كل أصولية، سواء كانت إسلامية أو يهودية، أمريكية أو كاثوليكية، نازيصرية أو شيوعية، تتماهى مع الحضارة التي تستند إليها، بل تعتبر نفسها حامية الحضارة والوجه الحقيقى لها. حتماً مستقبل هذه الصيغ بشك، هذا إذا كنا قد تلقينا تعليمًا مدرسياً جيداً، فالقراءة النقدية هي أول ما يتعلمه التلميذ في المدارس الجيدة.

أرجوكم، لا تسيئوا فهمي، أنا لا أسوي، بل أقرأ؛ والمقارنة تشير إلى تشابهات وتبرز اختلافات. المقارنة تبن أن العنف الذي يمارس ضد الناس عندما تُغَطَّى التماثل، هو أقل بكثير من العنف المصاحب لإجبار النساء على ارتداء الحجاب. المقارنة تبن أيضاً أن هناك كوميديا ساخرة تكمن في تغطية العدالة المسكنة، التي لم تستطع أن تترك أنها سببة الخلق، لمجرد أن موطنها بلاد الإغريق. إلا أن المقارنة تشير إلى تشابهات أيضاً. في كلتا الصورتين نرى أجساداً أنثوية، نرى القماش الذي يغطيهم، ويسلبهم وجودهم الملموس، يختزلهم في شكل ومودج وهيسة بلا ملامح. في كلتا الصورتين نلمح تغزل الأسمية إلى العالم الحقيقي، عنف الحسابية ضد الجسد؛ نرى كيف تغد الأجساد الحقيقية شكلها الحقيقي وتفردها الذي لا يتكرر، وكيف تغد صومسية مثل مفهوم أو عدد أو إشارة. كل النساء تشابه عند ارتداء الحجاب، مثلما تشابه تحت الوشاح تماثل ربة العدالة مع تماثل محامية من الأرياف. يشير هذا إلى تشابه آخر مهم، عملية التغطئية في كلا الفعلين تنبع من الحاجة إلى إنكار الزمن وإيفاسفه، وهو احتياج مُميز لكل المشروعات والحركات الإيشاطولوجية (التي تتطلع إلى العالم الآخر). ليس هناك غبار يغطي التمثال، وليس هناك وعي بالثرات الذي منح التمثال أهمية وشكلاً، ليس هناك تجاعيد على وجوه النساء، لأن هذه الوجوه ليس لها وجود، لا فرق بين العجوز والشباب، ولا أثر للزمن. بل لا زمن، لأنه ليست هناك أشكال حقيقية، يتضح عليها مرور الزمن، ففي ذاكرتهم ليس هناك سواتا، مُبدعي المصطلحات والبراميج والنماذج، وبالتالي ليس هناك سوى المفاهيم والبراميج والنماذج.

قال غوته ذات مرة: "إن السعيد هو من ينظر في نهاية أيامه إلى حياته، ويستطيع أن يجد في تلك الحياة، في ذلك الوجود الأرضي، كُلًا متكاملًا، شكلاً ورياً تاريخياً." أي أن السعيد من ينجح في أن يصلح بين الأسمية والواقعية، وبين البنية والتاريخ. السعيد من يخلق بينها توازناً، ومن يعيش وكأنه يبدع أدباً جيداً. هل لنا أن نأمل في الوصول إلى السعادة التي يتحدث عنها غوته، ونحن لا حول لنا ولا قوة أمام إرهاب الأسمية؟ لا أعرف. الأمر كله يتوقف على مقدرتنا على إنقاذ حضارتنا وثقافتنا من أيّاب «مُحاتها» الأصوليين، ويتوقف أيضاً على ما إذا كان لدينا أدب جيد كاف. إذا كان هناك في عالمنا شيء يمكن أن نقلقنا من تغفل الحسابية إلى عالم الأشكال الحقيقية فهو الأدب، الأدب الجيد. الأدب الذي يصرف ومنذ أمد بعيد أن: "الوردة تزهو لأنها تزهو، بدون لماذا." (أنجيلوس سيلسيوس).

ترجمة: سمير جريس

المصدر: © internationales literaturfestival Berlin

ماذا يتبقى إذا أهملنا ما يقوله برنامج سياسي عن ذاته، وما يقوله الآخرون «المتنافسون» عن هذا البرنامج؟ ماذا يتبقى إذا أهملنا الأقوال والنيات، وتأملنا في النتائج فحسب وتأثيرها على حياة البشر اليومية وعلى الأشياء، على المجتمع، وعلى كل فرد؟ ما يتبقى هو أثر البرنامج في الحياة الواقعية، شكل الزمان الذي يقدمه لنا، أي تبقى قيمته الحضارية الحقيقية. فالحضارة هي وحدها ما تمنح حاضراً في العالم شكلاً، هي ما تشكل يوننا وعمانا، إنها هي التي تمجد إلى حد بعيد علاقتنا بالماضي والمستقبل. كيف يُشكل أولئك الذين يعتبرون أنفسهم حماة الحضارات المختلفة حاضراً في هذا العالم؟ إننا نرى هذا على أفضل وجه في "الصور المستمدة من حياتنا"، في التفاصيل التي قد نكتسب قيمة رمزية، لأن الكل للتكامل يتجلى في دقائقها. أم أن الأذى القول إنني ككاتب أرى وأدرك الكل في تفاصيل الحياة الواقعية، بينما قد يرى ويدرك آخر، لنقل إنه يقتنئ البدأ الاسمى، الكل على نحو أفضل في البراميج والمخطط والقوانين؟ إن الصور التي تكشف لي وما ينتج عنها من تماثل قد يبدو أحياناً غريباً شاذاً، وأحياناً أخرى منطقياً إلى أقصى الحدود، هذه الصور تقتضي بأن سلوك حُمة الحضارة هو في الأساس سلوك راقف، بغض النظر عما إذا كانت نيتهن صادقة أو لا. في إحدى الصور أرى أنفانيات خلال حكم طالبان (وأيضاً في عدة مجتمعات يمارس فيها الأصوليون الإسلاميون نفوذهم)، نساء متحجبات من قمة الرأس إلى أخمص القدم، قد تم اختزالهن إلى شكل وظل، ثم حُشرن حشراً في علم الحساب ليتحولن إلى محض مفاهيم متجسدة ملموسة، تماماً كاشكال إشارات المرور الضوئية. يحدث هذا كله باسم الحضارة التي أبدعت «الف ليلة وليلة»، ذلك الكتاب الأكثر «أثوة» في الأدب العالمي، يحدث هذا باسم شهوراد، تلك المرأة التي تمثل الرمز المتجسد لكل نساء حضارتها. هذه الصورة الواحدة تكفيها لإثارة السؤال: أي حضارة إسلامية، وأي إسلام يريد هؤلاء الذين أعلنوا أنفسهم حماة له؟ ربما يتبنون بالفعل شيئاً ما أو آراء شخصية ما، وربما كان للعالم الذي يريدون تشكيله علاقة ما بالإسلام، على كل حال ليس لهذا العالم أي وجه شبه مع الإسلام الذي أحضره وأجبه واعتقه. في صورة أخرى أرى وزارة العدل في الولايات المتحدة، حيث القروا بوشاش يغطي تماثل ربة العدالة بوستيسيا، التي تمثلها امرأة نصفها الأعلى حار. لم يكذب يضي وقت على النداء الذي وجهته الإدارة الأمريكية لحوض حرب للزود عن الحضارة الغربية تحت شعار: "إما أن تكونوا معنا أو ضلنا" (فلنتذكر مرة أخرى نكتة إيفيك السخيفة، ومنطقه الملمون «إما... أو»)، هل ندافع فعلاً عن الحضارة الغربية إذا رفضنا رمزياً ثرات القدماء؟ إذا أنكرنا قسوراً عذبة من فن النحت، كان الجسد يُصور فيها على النحو الذي خُلق عليه في الفردوس؟ برفض العدالة وكل ما يرتبط بها؟

حوار مع الفيلسوف الألماني هابرماس

ما هي التوقعات التي كنت تحملها، وما هي الشكوك؟

ليس هناك من يرغب في أن يُستغل لغرض الدعاية من قبل الطرف الخاطئ لخدمة قضية خاطئة. وقد وصلتني رسالة بالبريد الإلكتروني مليئة بالقلق، بينها أحد طلابي الإيرانيين من شيكاغو. وقائمة المعتقلين السياسيين كانت تزداد طولاً على الدوام. كما أنني تلقيت رسالة من زوجة خليل رستمخاني المعتقل منذ سنوات. وأبلغني مركز نادي القلم الألماني بأن الصحفي سياماك بورزند، البالغ من العمر سبعين عاماً، حكم عليه توباً بالسجن لمدة سبع سنوات.

هل تأكدت مخاوفك؟

بالطبع لا يمكن تبرير التمييز القانوني إزاء المرأة والملاحقة السياسية لقوى المعارضة ودعم "حزب الله" إذا صح ما تدعيه وزارة الخارجية الأمريكية. بيد أن العلاقات التي رسمت عليها صوراً مرشدين الثورة بالحجم الطبيعي، والتي تذكرني إلى حد ما بجمهورية ألمانيا الديمقراطية أيام هونيكر، تدعو إلى الحيرة من النظرة الأولى. أما وجوه الملتحقين "الشهداء" على الملصقات فلذات قيمة أخرى، فهي تذكرني في شوارع طهران وفي جميع أرجاء البلد، بأولئك الذي سقطوا قتلى في الحرب الطويلة الكثيرة الضحايا مع العراق. وفي المركز الثقافي، الذي دخلناه دون سابق إعلان، ثمة مشهد صارخ يمثل النبي محمداً أمام مكة. فتخيلت مسرحيات آلام المسيح في قرية أوبرامرغاو Oberamergau في بافاريا. لعل هذه الانطباعات الأولى تجعل المرء مرتاباً. لكن الأحكام المسبقة التي يحملها المرء معه أثناء رحلته تخضع للفرز عبر المجرى العادي للحياة اليومية الذي يخلق بعناده كل نظام. وبهذا المعنى فإن صورة المجتمع الصامت الموجه مركزياً والسيطر عليه أمياً ليست متطابقة مع الواقع، على أية حال، ليست متطابقة مع انطباعاتي التي خرجت بها من خلال لقاءاتي مع المثقفين والمواطنين من أهالي المدينة الضخمة الذين يتصرفون بعوي وتلقائية وبلا خوف، وجسار السلطة المستتب سينخرط هو نفسه، على الأرجح، في الديناميكية الذاتية لمجتمع موزع على أطراف وذرر كثيرة، قبل أن يسيطر على المجتمع. والظاهر أن القلق بدأ يتزايد لدى المواطنين بفعل تردد الإصلاحين. فقد أسر لي أحد الزملاء من أساتذة العلوم السياسية

منذ سنوات يزداد الاهتمام في إيران بالفلسفة الألمانية. ومن بين المفكرين المعاصرين لاقى يورغن هابرماس قبولاً كبيراً خلال العقود الأخيرة. أمضى الفيلسوف أسبوعاً في إيران بناءً على دعوة من "مركز حوار الحضارات"، الذي أسسه الرئيس الإيراني محمد خاتمي. ويعد دعوته إجاباً هابرماس عن أسئلتنا حول رحلته هذه. وقد أعرب عن دهشته من كيفية الاختلاف «الطبيعي» حول النظام الديني في الكثير من النقاشات الرسمية وغير الرسمية التي خاضها مع الفلاسفة وعلماء الاجتماع والصحفيين والفنانين. وظهر هابرماس أمام جمهور غفير في مكان رمزي بالنسبة للجمهورية الإسلامية في إيران، ألا وهو جامعة طهران، حيث يؤدي عادةً أحد آيات الله للمخولين من قبل القائد الديني صلاة الجمعة؛ فتحدث هابرماس عن «العلمانية في المجتمع الغربي ما بعد العلماني». كان الازدحام شديداً لدرجة أن الطلاب كانوا يتدافعون أمام قاعة المحاضرات ويتناقشون بحيوية. وتناولت الصحافاة الإيرانية المحاضرات، فأقامت جسراً إلى الوضع السياسي الأتني. وجاء النقد فقط من طرف الصحافاة المعادية للإصلاح التي استماعت بتصبّحات لدية لهابرماس تتعلق بسلامان رشدي، لتوجه نقداً لاذعاً لأصحاب الدعوة، وبالأخص عطاء الله مهاجراني، وزير الثقافة السابق الذي أقبل قبل عام ونصف بسبب سياسته الليبرالية.

وفيما يلي نص الحوار:

ما الذي حلكم على السفر إلى إيران في هذا الوقت بالذات؟

لقد مضت على الاتصالات الأولى سبع سنوات. وفي الخريف الماضي انتهت أخيراً من خلال النقاشات التي خضتها مع الزملاء الإيرانيين بأنني ساكون في المكان المناسب لدى مضيفي. لقد خاض عطاء الله مهاجراني، وزير الثقافة السابق وأحد المقررين من الرئيس محمد خاتمي، صراعاً مريراً في فترة وزارته من أجل تحرير الصحافاة من القيود. وذات مرة قال نجيب محفوظ، الكاتب المصري الحائز على جائزة نوبل: "إن الغرب لا يهتم برؤوسنا إلا بعد أن نتدرج."

حول العقائدية الغربية على قدميه بدلاً من رأسه كما ادعى: إن المرء يرى اليوم بأن تطوّر الحداثة الأوروبية يمثل سلوكاً خاصاً تماماً بالمقارنة مع الثقافات الكبيرة الأخرى؛ فعلى المرء أن يتأمل أول الأمر تعريجاته المرضية، الباثولوجية، قبل أن يتأمل الإسلام. اليس هذا هو إدوارد سعيد مقلوباً؟ ومقابل نظرتنا المشوّهة للشرق ثمة «علم استغراب» في الطرف المقابل. بيد أن هذه الحالة الذهنية غير نمطية في الواقع بالنسبة للوضع الأكاديمي الذي شهناه في طهران.

كيف توخّفت النقاشات الفلسفية والاجتماعية في الغرب لخدمة النقاشات الدينية - الفلسفية الدائرة في إيران؟



في حديقة ملات في شمال طهران، إيران ٢٠٠١

إذا ما سافر المرء حاصلاً معه متاعاً فكرياً صغيراً فإنه سرعان ما ينخرط في فوضى أوضاع التضام التي تحفظ لنا بدور البرابرة. إذ إنهم يفهمون عنّا أكثر مما نفهم عنهم. إن علماء الاجتماع الذين تعلم القسم الأعظم منهم في فرنسا، يتألمون اليوم التطوّرات الجارية في الولايات المتحدة. وفي الفلسفة يبدو أن كسانط والمحلّين الإنجلوساكسونيين يحظون باهتمام متزايد، كذلك مبادئ الفلسفة السامية المعاصرة. لكن محفّزات الصراعات الفكرية المؤثرة في الرأي العام قادمة من مصادر أخرى. ففي عقد التسعينات كان هايدغر وبور مصدرَي النقاط الأساسية في النقاش الذي دار بين رضا داوودي أردكاني من ناحية وعبد الكريم سروش من ناحية أخرى. وداوودي

الشباب، من الذين تعرّفت عليهم في حلقة من المتوربين المتعاطفين تماماً مع الولايات المتحدة، بأنه يأتي من شيكاغو - حيث يدرّس بين الحين والآخر - إلى بلده على الرض من جميع الصعوبات التي تنتظره. ففي إيران يوجد على الأقل رأي عام سياسي متحمّس للجدل والنقاش.

ماهي المحرمات والحدود والعقبات التي اصطدمت بها في أحاديثك؟

لقد جرّتي أصحابي، المتترجمون والمطلعون إطلائاً جيّداً، إلى نقاشات مثيرة وجوهريّة دون أيّ ملابسات كبيرة. حتى في الميدان السياسي لم ألاحظ تردداً ملفتاً للنظر. أحياناً كنّا نتحدث عن حقّ إسرائيل في الوجود مثلما كنّا نذكر أسماء المعتقلين من نقاد النظام، فالحدود الذاتية لا يراها المرء. ثمة شيء يشبه العقبة، اصطدمت به مع من تحدّثت إليهم، كان هناك ملاً شاب، حاصلاً على إجازة الدكتوراه من مونتريال، جاء من المدينة القديمة المقدسة «قم»، حيث الكلية المركزية التي يتعلّم فيها رجال الدين الشيعة، وقد اصطحب معه ابنه وثلاثة من الأخوة المؤمنين، من بينهم أمريكي، جاء بسؤال مهمّ. كان سؤاله يتعلّق باقتراحاتي حول ترجمة المصامين الدلالية التي تحتسّف بها اللغة الدينية إلى لغة فلسفية، أي إلى لغة دنوية. قال إن هذا الأمر حسن ولا بأس به، لكن ألا يُفسّر العالم نفسه بضوء الدين حينئذ؟ فتخيّر الجوّ الودّي للنقاش عندما طرحت عليه أنا أيضاً سؤالاً: لماذا لا يعتمد الإسلام على وساطة الكلمة، ولماذا لا يتخلّى عن وسائل

الجبر والإكراه السياسي؟ فردّ الضيف الناسك، الرقيق على رجائي بأن أقدم لي تبريراً دينياً بشيء من الحشونة. فكانت هذه لحظة يُرفع فيها، على ما يبدو، المحجاب عن الحجب الدوغماتي الذي قدّم من الصوان. وفي نهاية الحديث ناوولي آية الله الذي أصغى صامتاً إلى تلميذه كتاباً بالثفانة طيّبة لتهدئة الخواطر، كان قد ألف كتاباً تُرجم إلى الإنجليزية من قبل مركز حفظ النصوص الدينية القديمة في أمريكا Center for Preservation of Ancient Religious Texts بشكل متأخر اكتشفت بأن هذا الكتاب يقرأ حقاً مثلما يقرأ أيّ نصّ من القرون الوسطى. وفي النقاش الذي أعقب ذلك حاول أحد الزملاء المشغولين بالفلسفة أن يقدم لي الدليل الذي بقي الملا مدينةاً به؛ حاول أن يوقف مفهوم ماكس فير

أصبح الآن رئيس أكاديمية العلوم ويحسب على أتباع «ما بعد الحداثة».

لقد تبنّى هؤلاء من الأعمال المتأخرة لهايندغر تحليله لـ «جوهر التنقيذ» قبل كل شيء، وربطوه بالنقد المحلي للحملة الغربية. أمّا خصمه سرروش، الذي يحلّ الآن ضيفاً على جامعة هارفارد لمدة فصل دراسي، فيميل شخصياً إلى اتجاه صوفيّ معين في الإسلام، لكنه، بصفته من أتباع بوهر، يطالب ويشدّد بالفصل الليبرالي بين الدين والعلم. وإذا ما فهمت الأمر بصورة صحيحة فإن داووري ارتقى في خضم النقاش إلى منزلة المتكلم الفيلسفي بلسان التقليد الشيعي، بينما يدهو سرروش، اليوم كما في السابق، وإن بتأثير يتضامل تدريجياً، إلى الفصل المؤسساتي بين السياسة والسلطة الدينية. وقد شعرت بمساعدة في اللقاء الرسمي الأراك عندما أطلّ عليّ عبر ضباب الأصوات الغربية اسم عرفه، إذ طلب داووري الكلمة. وقال إن مفهوم العقل الذي تطوّر في ظلّ الميتافيزيقيا الغربية هو أشدّ ضيقاً من قدرته على الإحاطة بالقدرات الحديثة التي تتجاوز ما هو عقلائيّ صرف. كان هذا دافعاً للجدال، فيما إذا كان يحقّ للمرء المساواة ببساطة بين «العقل» و«العقل الذرالي»^{٢٠}. واتخذ النقاش مجرى آتياً عندما حرفة أحد الزملاء، وهو من مريدي راولس Rawls، ليتناول قضية حقوق الإنسان. فهل يحقّ لهؤلاء على الرغم من المنشأ الغربيّ لتاريخهم المطالبة بالتأثير الشموليّ؟ لقد كان مترجم بوهر هو الذي طرح هذا السؤال، وبذلك وضع على لساني إجابة كاتطبة. فبدا كما لو أن الرضية القديمة للمناقشة المستلهمة من أفكار هايندغر وبوهر قد تكررت من جديد بشكل غير مقصود.

«ألم تحل هذه المضكلات التي تناقش الآن في إيران - أي العلاقة بين الدولة والدين والمجتمع والدين - من خلال التنوير والعلمانية والديماساتير وضمان حرية الرأي في أوروبا؟ لقد كسّفت محاضرتيّ اللتين ألقيتهما على الجمهور العام للإحاطة بهذا السؤال. فشعرت بالدهشة من انعدام التكلف السائد في الوسط الجامعيّ الواسع فيما يخصّ الجدل حول الأسس التيقراطية».

٢٠ حول ماذا تمجديداً؟

إن السلطة الدينية تسمح للأقليات الدينية مثل الزرادشتية واليهودية والمسيحية، أي للطوائف التي سبقت ظهور الإسلام، بممارسة شعائرها الدينية علناً، لكنها لا تسمح بذلك للأقليات البهائية على سبيل المثال. وفي الوقت ذاته تخلي هذه السلطة إرادتها على الجميع، بمن فيهم غير المسلمين والمواطنين غير المسلمين، تفرض عليهم أسلوب الحياة المنصوص عليه في الشريعة الإسلامية. وهذا ما يستدعي التساؤل عما إذا أمكن للدين أن يحتفظ أيضاً بقوة في صياغة

نقط الحياة إذا ما تخلّ عن سلطته السياسية، يعني إذا ما توجه مباشرة إلى مخاطبة ضمير الشخص الفرد المتنتي طوعاً إلى طائفته، وأن يمارس تأثيره السياسي بشكل غير مباشر ضمن تعدد الأصوات في ظلّ رأي عام ليبرالي. كان النقاش يدور، قبل كل شيء، حول قابلية نقل النموذج الأوروبي أو ارتباطه بسياقه الخاص. أليست التعددية الدينية المكفولة قانونياً ظاهرة غريبة الطام؟ وهل هذه التعددية مرتبطة بشروط نشأتها التاريخية، أم أنها تقدم حلاً معقولاً لمشكلة تعاني منها جميع المجتمعات اليوم وبصورة متزايدة؟ ألا يتوجب على الثقافات الأخرى أن تجد على الأقل حلاً مماثلاً؟

من خلال اللقاءات في إيران يعتقد المرء أحياناً بأنه أُميد إلى زمن الإصلاح البروتستانتي؛ أم أن هذه التساؤلات مازالت حاضرة في الوقت الراهن بالنسبة لأوروبا أيضاً؟ إن انعكاس الوعي الديني، الذي يتحقق داخل الإطار التميزّ للحداثة، هي قضية يجب أن تتم من الداخل. أمّا كيف يحقق الإسلام هذا التكيف، فذلك أمر يخصنا في أوروبا، لأننا لا نصبر إلى مجرد حلّ وسطي متضعضع مع طوائفنا الإسلامية. على مواطني الدولة أن يكونوا قادرين على تقبّل مبادئ الدستور بإدراك ذاتي. واعتقد أنه بالكاد يمكن التشديد على الأهمية السياسية للصراعات الدينية داخل الإسلام. فالיום هناك رجال دين مثل محمد مجتهد شابستاري الذي استلم دور الناقد البارز، وهو الدور الذي كان يلعبه الفيلسوف الدينيي سرروش في حقبة التمييزات. وبالنسبة فقد أمضى شابستاري بضعة أعوام في هامبورغ ويتكلّم الألمانية بطلاقة. وهو ينتمي إلى المدرسة التقليدية في التأويل وينظر إلى المؤمن الفرد باعتباره مفسراً للوحي، ويقدم في هذا المضمار حججاً ذات وقع بروتستانتي ضد الهيمنة الأرثوذكسية. فهو على أية حال يؤكد على الذاتية باعتبارها مكاناً للدخيلة الدينية. ويسعى من خلال فهمه للعلاقة الجدلية بين الاعتقاد الديني والعلم أن يجعل اللاهوت الإسلامي منفصلاً أمام العلوم الإنسانية والفلسفة المعاصرة. لكنه قبل كل شيء يحمل مفهوماً تأويلياً تنويرياً عن الموروث الديني، يتيح له فهم المحتوى الجوهري لتعاليم النبيّ فهماً تجريدياً، مفترقاً بينها وبين الأعراف التقليدية للمنطق الحياتي التاريخي.

لقد التقيت في إيران أيضاً بالمفكرين الإصلاحيين الملتفتين حول خاتمي. هل تعتقد أن الإصلاحيين مستعدون في حالة الشبهة أن يتغلبوا على الصراع بين الديمقراطية والتيوقراطية القائم في الدستور الإيراني لصالح الديمقراطية؟ لقد أودع الملا الشاب محسن كديور السجن بعدما نشر نقداً من وجهة نظر شيعة ترمّض فيه للأسس القانونية لنظام الخميني. وفي بيته التقيت بالمجموعة التي تتحدثون عنها.

ما سمع لها بذلك؟ وهل هناك موالد متفجرة في رؤوسهم يخشاهم نظام آيات الله أكثر مما يخشى أي شيء آخر؟ المرشدة السياحية التي رافقتني إلى أطلال برسيبوليس، وهي امرأة أقرب إلى أن تكون غير سياسية، أنهت دراستها توكاً، وتكلم الإنجليزية ونهتزم بفرويد ويونغ وتقرأ الروايات الأمريكية والبرتغالية المعاصرة المترجمة إلى الفارسية؛ أبدت استعاضها من حالة صديقتها المتروجة التي تورطت بزواج سمين، لكنها لم تحصل على موافقة على الطلاق. فضصها القضاء بالمحاولة مرة أخرى. وهي، أي المرشدة السياحية، لا يضايغها فصل الجنسين في المساجد، غير أنها ترفض الممارسة التقليدية المجردة

فإلى جانب السيد شابستاري التقيت بسعيد هاجريان الذي مارالت الأكار الملوثة لعملية الاغتصاب، التي تعرّض لها قبل حوالي ستين، بادية على جسمه. في هذه الحلقة تناولنا هذا الموضوع تحليداً. فسألت أي مئلى يجب أن يذهب الإصلاحيون؟ وكم يبدو تراجع دمج التعاليم الدينية والمجتمع الديني بسلطة الدولة جدياً بالنسبة للإصلاحيين؟ بيد أنني لم ألتق في نهاية المطاف سوى معلومات براغماتية. على المرء أن يسير خطوة إثر خطوة وأن يتعلم من العملية نفسها. وحتى في مجرى هذا الحديث الشديد الأهمية لم يتضح لي كيف يتصور الإصلاحيون «الطريق الثالث»، أي الجمع بين الشرق

والغرب. ومن خلال أحاديث أخرى استطعت التعرف قليلاً على طبيعة هؤلاء الثوار الذين خابت آمالهم. فالنظام البهلوي التكنوقراطي المغترب اغترباً كلياً عن المواطنين والذي يعتبر نظاماً فاسداً لم يبق في عامي ١٩٧٨ و ١٩٧٩ إلا على اللوروت الديني بصفته القوة الأخلاقية الوحيدة التي لم تنفسر. وكذلك بقيت الماركسية من ناحية المنهج الفكري ومن ناحية الثقافة مرتبهة للغرب. فكان الشباب آنذاك يريدون بدلاً محرراً فحصلوا على الاستبداد الديني في هيئة سلطة مزدوجة غير ديموقراطية. ومن الممكن أن يبدو لنا ارتباط نزعة التحرر باسم الحميني في البداية أسراً شائناً، لكن هذا الارتباط هو تجربة شخصية متميزة أثناء الحالة التحريفية للثوار آنذاك. وحسب ما تولد لدي من انطباع فإن الإصلاحيين لا يريدون أن يكونوا مرتدتين، والكثير منهم يتسقدون النظام، لكنهم يملونه في الوقت نفسه. وهم ينشدون أن تفهم إصلاحاتهم، أي إقامة دولة القانون والديموقراطية وبناء



الحلف الاصلاحي حجة الإسلام محسن كديور

للشعائر الدينية. وإذا كان نمة شعور ديني عميق فهذا بحسب أيضاً للمسيحي واليهودي مثلما بحسب للمسلم. وهي متأكدة تماماً من أن «العلاقات الشقاقية»، تعني حرية التحرك على صعيد حياتها الشخصية، قد تثير منذ أول انتخاب لحائقي. ولكي تثبت لي ذلك أشارت إلى منديل شعرها المأزج إلى الوراء، حيث تكشف شعرها من الامام بمقدار شبر.

إدارة فعالة وإنعاش النمو الاقتصادي إزاء الانفتاح المبرمج والمدرس أمام السوق العالمي، باختيارها استثمارية مصبحة لمجرى الثورة نفسها. وبهذا المعنى فإن الإصلاحيين موالون أيضاً للمستور. وقد عبر عن ذلك بوضوح الزميل الشاب ابن آية الله بهشتي، والذي كان قد دخل المدرسة في ألمانيا، بالجملة التالية: "لن نكون هناك ثورة داخل الثورة."

هل يستطيع المجتمع الإيراني حلّ هذه التناقضات؟

هذا بالطبع أمر لا يعلم به أحد. فعلى المرء أن يعرف على سبيل المثال ما الذي يدور في أذهان الشباب، وبالأخص النساء ذوات التعليم الجامعي. والنساء اليوم يشكلن أكثر من نصف الطلاب. فكم واحدة منهن ستلقي الحجاب علناً أمام الناس إذا

أجرت الحوار: كريستيان هوفمان

ترجمة: حسين اللوزاني

المصدر: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 13.2.2002

زهور صناعية، آلات بيانو محطمة ولوحات سلمت من التدمير

ينبغي أن يستجر كل شيء على حين غرة، غسل الملابس، تعميم الأطفال، وملء الأواني بالماء للطبخ والشرب. " إنها لا تضع نقاباً على وجهها، الذي بدأ طرياً ومكتنزا، كما هو على الشريط الموسيقي، لا تنقصه سوى مسحة الكياج القوية. بيد أنها تشد بقوة على أيدي زوارها الذين ترحب بهم، فتشعر وكأن اليد التي تصافحك يد رجل.

أهي يا ترى كثرة العمل التي تحول دون ارتدائها نقاباً؟ كلا، إنما أحرقتها، حين وصلت إلى كابول قبل أربعة أشهر. لقد عاشت ست سنوات في بشاور، وكانت تغني في حفلات الأعراس الباكستانية، بينما كان زوجها يعمل خياطاً. "إنني أول فتاة تعود، رغم أنني لم أكن واثقة من أنني سأكون مقبولة". فهي لديها أسباب تجعلها مرتابة. كادت في عام ١٩٩٢ أن تلقى هي وزوجها حتفهما على أيدي المجاهدين، لأنها في عهد الشيوعيين مثلت في أحد الأفلام دور امرأة تزوج جندياً روسياً. وقد قام مستشفى الهيئة الدولية للصليب الأحمر في "كارت زه" بإجراء عملية جراحية لها بعد تعرضها للاعتداء وانتزاع خمس رصاصات من جسدها. بعد أربع سنوات من تلك الحادثة، أي بعد ما قام الطالبان بتعليق جثة الرئيس الشيوعي الأخير نجيب الله علناً، هُدم الزوجان تعرضهما للعصير ذاته. قبل سويصات من مدهامة الطالبان للبيت، كانت رسمزما قد غادرته. وحين وجده محاربو الله خالياً، أضرموا النار فيه.

هل أحرقت النقاب قبل الأوان؟ لأن بعض التقارير تشير إلى أن النساء اللواتي يحملن في إذاعة وتلفزيون أفغانستان يتعرضن لتطفل مجاهولين يزعمون بهن منتهرين لتخليهن عن النقاب، حين ينادرن الاستديو سافرات. كلا، إنها لم تعد تولي ذلك اهتماماً، ولا نظرات المارة المتسوعلة. "أنا ممثلة، فهل عليّ أن أخفي وجهي؟" عدا ذلك فهي تدفع الثمن، لكونها أول ممثلة تعود إلى أفغانستان. "إنه من الصعب جداً، مواصلة في العيش هنا، بلا ماء ولا كهرباء، حيث أجلس هكذا في الاستديو."

هذا ما توكده أيضاً زيارة سابقة لنا في مكتب غزنوي. فليس هناك ما يشيع الحياة في مكتب تخيم عليه العتمة سوى أربع عشرة باقة من الزهور الصناعية. مع أن جهاز

لم تلحق عشرينات السنين من القمع والحرب الخراب، بأفغانستان مادياً فحسب، بل ثقافياً أيضاً. إذ غادر غالبية الفنانين الأفغان إلى المنفى. ففي أفغانستان بالذات لم تكن الآثار الفنية العظيمة لوحدها عرضة للتدمير، بل شمل ذلك الآلات الموسيقية في أكاديمية الفنون والمدارس الموسيقية. لذا ينبغي أن يشرع هذا البلد في عملية إعادة البناء بشجاعة تفوق الإمكانيات المالية.

هل كانت «رسمزما» أول مطربة ومثلة أفغانية مشهورة بعد غروب الطالبان؟ فكثيراً ما كان يتردد اسمها على مسامعنا في كابول في الأسابيع الأخيرة. وقد اشترى سائق التاكسي كاسيت موسيقى يزدان بصورة المرأة الشابة ذات الوجه المكتنز. كذلك صرح عزيز غزنوي، مدير قسم الموسيقى في إذاعة أفغانستان، أنه قد تعاقد معها للعمل في الإذاعة، وهذا ما يأمله أيضاً المسؤول الجديد في «استوديو الفيلم الأفغاني». بعد عصر الجليد «الطالباني». ولأول مرة بعد مضي سبع سنوات يسمى صديق بركم في هذا الصيف، إلى تصوير فيلم وثائقي مدته ٤٥ دقيقة، لصالح إحدى مؤسسات الإعلام الفرنسية ANA. وستقوم الفنانة رسمزما ببطولة هذا الفيلم. المشكلة الوحيدة التي يواجهها بركم هي الحصول على تمويل للفيلم ومعرفة عنوان بطلة فيلمه، الذي ما وإل يجعلها: "أنا أعرف أنها في كابول."

يحاول غزنوي أن يساعده: "إنها تسكن على مقربة من سينما إقبال." فلور السينما في شرق كابول معروفة، بعد أن أضحت مجرد أطلال متراصة في هذه المدينة. بيد أنها تقع في حي فقير، فشوارع الأحياء البائسة لا أسماء لها، ومسكنها بلا أرقام. بعد عدة محاولات في شوارع جانبية غير مستوية لفت انتباهنا أخيراً بيت من بين البيوت الطينية المتشابهة ذات اللون الترابي، حيث تزددان فتحة بابها بأشرطة درقاه. جاء رد فعل الرجل الذي فتح لنا الباب، ليكشف بشكل قاطع أننا وصلنا إلى العنوان الصحيح. ما أن أبصر روج رسمزما الوجه الغريب، حتى أبدى بسرعة البرق التفتاة تتم عن الترحيب. فكابول ما زالت تفتقر إلى التلفزيونات، لذا فإن زيارة غير معلنه لا تبعث على الدهشة على الإطلاق. أما المطربة فحسبها فقد كانت منشغلة في نشر غسيل أطفالها الأربعة في باحة البيت الصغيرة للغاية. "إذ لا يتوفر الماء إلا كل أربعة أيام لمدة ساعتين فقط، لذا

منأى عن التخريب، حتى اجتاحت البلد العاصفة الجديدة المعادية لفن التصوير، التي تزامنت مع الحملة المضادة لتسبي بونا في منطقة باميان في الربيع الأخير لحكومة طالبان. كان من غير الممكن، إيجاد منأى لتلك اللوحات ذات الإطارات الباروكية الضخمة؛ وهكذا انبرى أصفي، ليرسم بريشته على اللوحات المعبرية عن الطبيعة، صوراً لأشخاص وحيوانات. فتصير المخلوقات الشائبة المبرقعة ورواة الأغنام أزهراً، وتتحوّل البجعيات والحيتون والطيور إلى ورود وغيوم. لكن حين حل الطالبان في كابول، قاموا، رغم ذلك، بتعطيم متين وعشر صور. قبيل القيام بجولة في المتحف، يحرص عبد الفتاح عادل، مدير المتحف، على أن يقود كل زائر اليوم، إلى فناء في الطابق الأرضي، حيث يجري تقديم حصيلة التخريب: قطع قماش الكتان المعدة للرسم ممزقة، جبل من إطارات الصور مع خرق من قماش الكتان، صورة لتنايلون مليئة بالخدوش، يمكن التعرف عليها من خلال يده الممتدة إلى الخلف.

حين افتتح حيد كارزاي في السادس عشر من شباط/فبراير من هذا العام قاعة متحف الفن الوطني الجديد، فوجئ الرئيس للوقت بمراسيم احتفالية ذات طابع خاص، إضافة إلى المراسيم الرسمية المتعارف عليها، كتقطع الشريط وتلاوة من القرآن. أخذ يوسف أصفي في يده محسنة مبتلة لنزيل آثار وجه مرسوم على صورة امرأة شابة، إنها إحدى الصور الثمانية التي أنقلها من التدمير. قال عادل: "لقد استخدم الألوان المائية للتمويه". ثم أضاف: "كان الطالبان أضياء، فهو قد رسم، في بعض الصور، على الزجاج

التسجيل القديم من ماركة رفوكس القابيع خلف منضدة الكتابة بحيث مكاناً بارزاً، إلا أنه محكوم عليه بالصمت، لأن خط التيار الكهربائي لاستوديو الموسيقى القديمة الذي قطعه الطالبان، ما زال بانتظار إصلاحه.

أما معهد الفيلم الأفغاني فإنه ينعم بالضوء على الأقل، رغم عدم وجود عمل بالطبع. وهكذا يقوم الكادر العامل في المعهد برمته بجولة داخل الاستوديو السيئ الإضاءة، ليقيم للزائر، كيف أنقذت مسودات أفلام، وأجهزة من ألمانيا الديمقراطية، أكل عليها الدهر وشرب، من الوقوع في أيدي طالبان. إذ قاموا بمصادرة أسرطة الأفلام وحرقها، بيد أنه لم يدر بخلفهم أن لهذه الأفلام مسودات. فقد حفظ حكيم مريز، رئيس قسم الإنتاج، رهاء الفين ومستمافة بكسة، تتضمن عملياً تاريخ الفيلم الأفغاني بأكمله، في غرفة للتحميض وسمر أمام بابها لوحة خشبية. ما زالت تلك اللوحة مركونة على الباب باعتبارها رمزاً فظاً للإيقاع بفطرسة القوة المتعنتة.

أفلق الفنان التشكيلي يوسف أصفي في القيام بجولة مماثلة قبل عام، وهو واحد من الفنانين الفلافل اللذين لم يغادروا أفغانستان إلى المنفى. تم تدمير كثير من موجودات الصور الفنية البالغة ثمانمائة لوحة في قاعة متحف الفن الوطني، التي تمثل الواقعية الاشتراكية في رّي أفغاني، حين الحق للمجاهدون المنتصرون بالعاصمة بين عامي ١٩٩٤ و١٩٩٦ دماراً هائلاً. وهكذا ظلت تلك البقية الباقية من الصور في



شرح حول كيفية التعامل مع الألغام

الليانو والكمان؛ كذلك الحال في أكاديمية الفنون الجميلة التي لا تملك أصباجاً ولا فرشاً ولا أقمشة كتان. وأن أغلب العاملين في ودرته لا يتقاضون أجراً في الوقت الحاضر. لذا يصعب إقناع مبدعين أفغان، لا يحصيهم العدد، بضرورة العودة إلى الوطن، في ظل الخراب القائم. "نحن بحاجة ماسة إلى المبدعين على الصعيد الثقافي، من دونهم لا يمكن أن تكون هناك بداية جديدة." ولأن الوزير يتعرض لضغوط من كل الجهات، فإنه يستضخ بجلاء أثناء الحديث معه، أن النقد يجعله مستأثراً. خاصة النقد الموجه إلى قانونه الجديد المنظم لوسائل الاتصال الجماهيرية، ما أن يصل إلى مسامعه، حتى يبلو وكأنه يتعرض للوخز. يرد على ذلك قائلاً: "إن إعادة بناء محطات الإذاعة والتلفزيون لم يعد حكراً على الدولة." وحين نطالب بموافقة على تأسيس شركات في قطاع وسائل الاتصال الجماهيرية، فإن هذا لا يعني وجود رقابة. لا تنسوا، أننا عشنا ثلاثاً وعشرين سنة في ظل الحرب. وأن هناك الكثيرين، سواء كانوا متطرفين أو من أتباع طالبان، الذين يبدلون كل ما في وسعهم، ليحبطوا هذه البداية الجديدة."

بذات الحجة رد الوزير على ماخذ رمزاً، من أنه لا يُسمح للمغتربات الظهور في التلفزيون. فقال: "لا تنسوا، أن أعداءنا يتنظرون فقط أن يوسموا سياستنا بأنها غير إسلامية. إن ذلك أشبه بقضية البرقع. إذ لا يمكننا أن نخرج إلى الشارع، ونقوم بتارتع البرقع عن وجوه النساء. بينما لديهن الخيار، أن يرتدين أن يتخلين عنه. إنها الحرية." أضاف الوزير قائلاً: "إن من ضمن المهمات الجميلة المسطرة على عاتقه، مسألة إعادة فتح المؤسسات الثقافية. وإنه كان حاضراً في متحف الفن الوطني، حين عرض يوسف أصيفي الأعمال الفنية التي تم إنقاذها، ليعيدها إلى وضعها الأصلي، مستخدماً بذلك قطعة الإسفنج واللاد، وحدتنا عن حفلة موسيقية بمصاحبة الناي والطبول، حين أعادت أكاديمية الموسيقى فتح أبوابها. بيد أن إعادة استلام دار المسرح القومي رمزياً هو الحدث الذي ترك في نفسه أعظم الأثر. إذ أضحت الحراية الهائلة لدار المسرح الواقعة في الجانب الشرقي من المدينة مهجورة، مذ قصفتها المجاهدون عام ١٩٩٥ لدرجة أنها أصبحت آيلة للسقوط. وبمناسبة افتتاحها قدمت مجموعة من الممثلين مسرحية قصيرة. المشهد: عودة الممثلين إلى مسرحهم القديم الذي وجدوه قد قصف، وأحرق، وأضحي صارياً من السقف." قد لا تصدقون ذلك، بكى الجمهور كله، حزناً وفرحاً."

ترجمة: علي أحمد محمود

المصدر: Neue Zürcher Zeitung, 10.2.2002

فقط، من غير أن يدركوا شيئاً." من بين الصور الكثيرة المعبرة عن مناظر طبيعية، تبعث على الاطمئنان، علفت صورة متجمعة في الباحة الخارجية. إنها تظهر امرأة قد كورت جسدتها وهي تقعي على الأرض، وقد حجب الشعر الأسود وجهها بأكمله. وكان إلى جانبها كتاب مزود بقفل ومختوم عليه بالشمع الأحمر، وتلوح من خلال ألواح النافذة الزجاجية المحطمة طبيعة جرداء غير مكتملة. عرضت الرسامة شاكلاً بكل وضوح مصير المرأة الأفغانية، إنها بلا وجه، ولا سبيل لها إلى أبواب المعرفة ومن دون أن يكون لها عالم مترابط. يبدو أن الطالبان لم يدركوا هذا النقد إدراكاً تاماً. أشار عادل قائلاً: "حين رأوا الصور، اعتقدوا أنه قد تم استخدام اللون الأسود لإزالة معالم الوجه الأنثوي. فتركوا الصور كما هي من دون أن تفسر."

إن أغلب زوار متحف الفن الوطني من الأجانب، ولكونهم، ما زالوا حتى الآن، من رواد المتحف النادرين، فقد دأب المدير عادل على تثبيت بطاقاتهم بكل حرص في ألبوم ضخم. كما جرت مراسيم الافتتاح يوم ١٦ شباط/فبراير باحتفال اقتصر على بعض المدعوين. ورغم حضور ممثلين عن الإذاعة والتلفزيون لتغطية الاحتفال، إلا أن جهاز الإرسال الصغير على سطح فندق اتركوتينتال يستطيع بالكاد إحصاء البث إلى مركز المدينة. على كل حال، إن تعمير محطاتي الإرسال الكبيرتين للإذاعة والتلفزيون لم يكن من عمل المجاهدين ولا الطالبان، إنما الفضل يعود في ذلك إلى "فيران صديقه" أطلقها الأمريكيون. إذ قامت قاذفات القنابل الأمريكية بنسف خمس عشرة محطة إرسال أخرى، من مجموع اثنتين وعشرين محطة إرسال في عموم أفغانستان. وبذلك لم يعد يتقص هذا البلد طرق سالكة، وكهرباء وخطوط تلفونات فحسب، إنما لم يعد يتوافر على المفومات الأساسية لوسائل الاتصال الجماهيرية أيضاً، باستثناء إذاعة على الوجه القصيرة. في العادة يتم الإذاعات بواسطة جهاز راديو قديم على ما تبته وكالة الأنباء الرسمية "باختار" في الخارج ثم يعاد نقله لغوياً بحروف أخرى. ليس بوسعي أن أحاور شعبي عبر وسائل الاتصال الجماهيرية، " هذا ما أكده حميد كارزاي بتره يشربها اليأس في لقاء له مع هيئة الإذاعة البريطانية بي بي سي.

١٤٢٩ هـ / ٢٠٠٨ م / ٢٠٠٨

سيد راهين مستخدم، وزير الثقافة والإعلام، يعمل كل ما من شأنه أن يكون ناعماً، لتجاوز الصعوبات. قال في حديث له معنا: "لقد وافقنا في الأسابيع الأخيرة على تأسيس ثمانين صحف"، هذا إضافة إلى مشاغلها الأخرى. فأكاديمية الموسيقى لم تعد لديها آلات موسيقية بعد أن قامت طالبان بتحطيم أغلبها، بما في ذلك آلات



(قصة)

تقيم الكاتبة الألمانية يوديت هرمان، المولودة عام ١٩٧٠، في برلين كصحافية ومترجمة للكتابة. صدرت مجموعتها القصصية الأولى سنة ١٩٩٨. هذه المجموعة التي بيع منها مئتا ألف نسخة، وضمتها في مصاف المشاهير واعتبرها النقاد إزداناً لميلادجيل جديد في الأدب الألماني. ويعد النجاح الذي حققته مجموعتها، صدرت كتب عديدة لكتابات شابات من جيلها، ما دفع بعض النقاد إلى إطلاق تسمية «معجزة الفتيات الألمانيات» على هذه الظاهرة.

مستصدر ليوديت هرمان مجموعة قصصية جديدة في أوائل العام المقبل عن دار فيشر S. Fischer، في فرانكفورت، وهي مرشحة للاشتراك في مشروع «الديوان الغربي - الشرقي»، الذي يحضره «معهد برلين للدراسات Berliner Wissenschaftskolleg»، حيث يلتقي كتاب ألمان وعرب، ويقدمون نتاجاتهم في ألمانيا والبلاد العربية.

كانت سونيا طيعة، ولا أعني بذلك أنها كانت كالنفسن الطري، لا، ليس جسدياً، بل في الرأس. إنه لمن الصعب شرح ذلك. ربما لأنها كانت تتيح لي كلّ خط من الإسقاط. إذ أنها أتاحت لي كلّ خيال ممكن عن شخصها، فربما تكون مجهولة، أو فتاة صغيرة، تلك المرأة التي يلتقي بها المرء في الشارع فتذكره بعد سنوات بشعور طالع بالتقصير. كان بإمكانها أن تبدو غريبة وضيفة اللق، ساخرة وفظنة في آن. وبإمكانها أيضاً أن تبدو رائعة جميلة، وثمة لحظات كانت تبدو فيها فتاة شاحبة في معطف بني، غير ذات أهمية حقيقية، وأظن أنها كانت طيعة لأنها كانت لا شيء في الواقع.

التقيت بسونيا أثناء رحلة بالقطار من هامبورغ إلى برلين. كنت آنذاك عائداً من زيارة لفيرتا، بعد أن أمضيت معها ثمانية أيام، وكنت واقعاً فعلاً في غرامها. كان فمها كالكرز وشعرها فاحم السواد وكنت كل صباح أضغره لها جديلتين ضخمتين ثقيلتين، ثم تمضي تسجول في الميناء وأنا أقفز من حولها، هاتفاً باسمها، مفزعاً النوارس. كنت أراها مدهشة. كانت تلتقط الصور لأحواض السفن ورافعات البضائع وحوائث الأطعمة، وتتكلم كثيراً وتضحك عليّ باستمرار، وأنا كنت أغني: «فيرتا يا فيرنا» وأقبل فمها الأحمر كالكرز، راجباً بشدة في اللهاب إلى البيت لكي أعمل وأنا أحمل عطر شعرها في يدي.

حدث ذلك في شهر أيار حين كان القطار يخترق «مارك براندنبورغ» حيث الحقول يائسة الاخضرار تحت الظلال الوارفة للمساء المبكر. كنت غادرت المقصورة لادخن سيجارة، وفي الخارج، في الممر، وقفت سونيا. كانت تدخن وقد أسندت ساقيها اليمنى على منقصة السجائر. حالما وقفت إلى جانبها دفعت كتفيها إلى الأمام. شيء ما فيها ليس عليّ ما يرام. كان الوضع عادياً، عمر ضيق لقطار سريع يمر بمنطقة ما بين هامبورغ وبرلين وثمة شخصان يقفان صدفةً إلى جانب بعضهما. بيد أن سونيا كانت تحثق عبر النافذة بجمود لا يصدق، وقد اتخذ جسدنا هيئةً مثلما يحدث في حالة الإنذار خشية القصف. لم تكن سونيا

جميلة أبداً، وبدت لأوّل وهلة كما لو أنّها أيّ شيء آخر باستثناء أن تكون جميلة حين انتصبت هناك
ببطلونها الجنز وقمصها الأبيض القصير وشعرها الأشقر الناعم المنسرح إلى الكتفين ووجهها غير المألوف
القديم الطراز الذي يشبه صورة من صور العذراء في القرن الخامس عشر، وجه نحيل، هزيل إلى حدّ ما.
تطلعت إليها من الجانب، فشعرت بعدم الارتياح والامتصاص، لأنّ تذكّري لجمال فيرنا الشهواني قد تنصل
مني. أشعلت سيجارة وسرت في المر مدخناً، شاعراً بالرغبة في أن أحمس بأذنبا بعبارة قاسية، وعندما
استندرت لكي أعود إلى مقصورتى ومفتني بنظرة.

ثمّة شيء تهكّمي مرق في ذهني، شيء من قبيل أنّها تجرأت إذن على النظر إليّ، وكان القطار يرتج وفي
إحدى المقصورات الأخيرة صرخ طفل. لم تكن عيناها تمانّ على خاصيّة ما، لعلّهما كانتا خضراوين،
ليستا بالكثيرين، وبلدا قريتين من بعضهما نوعاً ما. لم أكن فكّرت في شيء، إلّا تطلعت إليها فحسب،
فأخذت بدورها تنظر إليّ، بلا إغراء ولا غزل أو فتنة، لكنّ ببساطة وجدية، لدرجة بات في مقدوري أن
أصفها على وجهها. تقدّمت منها خطوتين فابتسمت ببلاهة، ثم أصبحت في مقصورتى وجذبت الباب
بعنف، لاهثاً إلى حدّ ما.

توقفت القطار في محطة «حديقة الحيوان» بعدما حلّ الظلام. غادرت القطار، فأحسست بارتياح غريب
وحيث إليّ باني اسم المدينة. كان الطقس دافئاً ورصيف المحطة مزدحماً بالناس. مبطت السّلم الكهربائي
حيث مترو الأنفاق، وعلى الرغم من أنني لم أكن أبحث عنها، إلّا أنني اكتشفتها فوراً. كانت تبعد عني
مسافة ثلاثة أو أربعة أمتار، وتحمل في يدها اليمنى علبة قنّعات صغيرة حمراء، وكان ظهرها عبارة عن
دهوة ليس إلّا. فتجاهلتها وأنا أفض على نواجذلي ويقيت واقفاً في صفّهي الصحف لكي اشتري شيئاً
وصفيحة المساء، فانتصبت إلى جانبي وقالت: "هل انتظر؟"

إنها لم تسأل، بل قالتها هكذا ببساطة وتطلعت إلى الأرض أثناء ذلك، بيد أنّ صوتها لم يكن مضطرباً،
بل ثابتاً وجافاً بعض الشيء. كانت في ريمان الشباب، ربما في التاسعة عشرة أو العشرين من عمرها.
تحرّرت من ضيقتي وتخلّيت عن الاتزان، وقلت: "نعم"، دون أن أعرف في الواقع لماذا قلت ذلك، ثم
دفعتم ثمن التبغ والجريدة، وسرنا معاً جنباً إلى جنب نحو محطة المترو. استقللنا العربة. لاذت
بالصمت، ووضعت علبة القنّعات البليدة جانبا. وقيل أن يصبح الموقف مسرحاً سالتني: "من أين أنت
قادم؟" كان سؤالاً حقيقياً هذه المرّة. كان بإمكانني القول إنني قمت بزيارة لصديقتي في هامبورغ، غير
أنني، لسبب ما، قلت: "كنت أصطاد السمك مع أبي."

ثبتت بصرها على فمي، ولم أكن أعلم فيما إذا أصغت لي أصلاً، لكنني فجأة أدركت بأنها قررت أن
تظفر بي. لا بد أنّها قد رائتني من قبل، ربما في هامبورغ، وربما في برلين. إنها تعرفني قبل أن أدرك
وجودها وعندما وقفت بمحاذاتها لكي أمدّني سيجارة، جلّبت كفيها إلى الأمام وبدأت بالمساومة. لقد
خططت لهذا المشهد، وكانت تعلم بأن الأمر سيتطوّر إلى هذا الحدّ، حيث بدت لي مثيرة للخوف. أقيت
بحقيبة الظهر على كفي وقلت: "يجب أن أزل." وبسرعة لا تصدّق انصرفت قلماً من علبة قنّعاتها
ودوّنت شيئاً ما على قصاصة ورق ودسّتها في يدي.

- يمكنك الاتصال بي.

لم أجها، وترجّلت من العربة دون أن أودعها، ووضعت القصاصة في جيب سترتي، بدلاً من رميها.
كان شهر أيار هذا دافئاً ومشمساً، فكنت استيقظ مبكراً واشتغل كثيراً في الرسم، وكتبت عدداً لا يحصى
من الرسائل إلى فيرنا. كانت نادراً ما تجيب على رسائلي، لكنها كانت تكلمني أحياناً بالهاتف لتروي لي
حكايات، فكنت أتألذ بصوتها وخلو بالها. في الفناء الخلفي للبيت الذي أسكن فيه ازدهرت أشجار
الزيزفون. كنت ألعب مع صبيّ تركي كرة القدم والشوق يحمّلني إلى فيرنا دون أن يعلمني. وإذا ما حل
الظلام انطلقت حيث المدينة المنشيّة بعض الشيء، أذهب لأشرب وأرقص، وثمة نساء يعجبني، لكنني
كنت أفكر حالاً في فيرنا فأرجع إلى الدار وحيداً.

بعد أسبوعين عثرت على قصاصة سونيا في جيب سترتي. لقد سجّلت رقم تلفونها بأرقام كبيرة دائرية وكتبت
تحتها اسمها الشخصي وحده، فناديته بصوت خافت "سونيا"، ثم اتصلت بها. تلقّيت المساعة كما لو أنّها
جلست منذ أسبوعين قرب الهاتف، ولم تفعل شيئاً آخر سوى انتظار مكلمتي. فلم أكن بحاجة إلى أن أشرح
لها من أنا، إذ أنّها عرفتي على الفور، فاتفقنا على أن نلتقي ذات مساء في مقهى على ضفة النهر.

أنهيت المكالمة ولم أكن نادماً على شيء، ثم اتصلت بفيرينا وصرخت في السماعه من فرط البهجة بأنني أحبها حد الجنون. فقَهَّهت وقالت إنها ستأتي إلى برلين خلال ثلاثة أسابيع، بعد ذلك بدأت بالعمل وأخذت أصغر لحن أغنية Wild Thing، ثم خرجت عند المساء واضعاً يدي في جيبي، ولم أكن منفجلاً قط.

جاءت سونيا متأخرة نصف ساعة. وعندما دخلت إلى الحانة كنت أجلس في البار وقد طلبت كأساً ثانية من النبيذ. كانت ترتدي فستان قطيفة أحمر قديم الطراز بشكل يفوق التصور، ولاحظت باضطراب بأنها قد لفتت الأنظار. هرعت نحوني تفر بكعب حذاءها الشديد الارتفاع قائلة: "هلوا!" ثم "معذرة" وكنت أنا على وشك القول بأنني أجدما غير معقولة التصرف، ببهرجتها، وتأخرها عن الموعد، بل ببخسيتها كلها. غير أن فهمها انفرج عن ابتسامه، ثم اعتلت المقعد العالي عند دكة البار، ونبتت حقيقة ظهرها الصغيرة وأخرجت سسجارتها، حيث لم تبد غيظي واستحال إلى تسليه، فاحتسيت نبيذني ولففت سيجارة وبادلتها الابتسامه ثم بدأت الحديث.

تحدثت عن عملي، وعن والدي، وعن ولعي بصيد الأسماك وعن صديقي مايك وعن أمريكا. تحدثت عن الناس الذين يخشعون بكاسيس السكاكر في صالات السينما، وعن فرانسيس بيكون وبولوك وآتسلم كير. تحدثت عن الدمارك وعن الصبيان الأثراك في الفناء الخلفي لداري وعن العتيق الذي وقعت أمي في غرامه قبل عشرة أعوام، وعن تحضير لحوم الضأن والأرانب، وعن كرة القدم وعن بلاد الإغريق. وصفت لها مدينتي كيوس وأثينا، تلاطم الأمواج في هوروم ويضئ سمك السلمون في صيف النرويج. كان باستطاعتي أن أتل سونيا بالكلام، دون أن تستطيع الدفاع عن نفسها. كانت تجلس ببساطه، تسند رأسها يديها، وتدخن بترسامة، ولم تحس إلا كأساً واحدة من النبيذ. أصغت إلي أربع ساعات متوالية. أظن أنها فعلاً لم تقل كلمة واحدة طوال ذلك الوقت كله. وعندما انتهت سددت حسانينا معاً وتقيت لها ليلة سعيدة، ثم استقلت سيارة تكسي إلى البيت حيث غفوت ثماني ساعات عميقة خالية من الأحلام.

نسيت سونيا على الفور. كنت منشغلاً بالتحضير للمعرض الشخصي، وكان الوقت حزيناً وفيرينا قدمت إلى برلين. كانت تعيد الفاني الفارغة وتسترجع الرهان، وتشتري كميات كبيرة من المواد الغذائية وملأت المطبخ بإقيات الألبك وكانت دائماً على استعداد للذهاب معي إلى الفراش. كانت تغني في الدار بينما كنت أنا أعمل، فتمسح الشبابيك وتحدث عبر الهاتف ساعات مع أصدقائها في هامبورغ ثم تدخل مسرعة إلى المرسم لتقص علي حكاية ما. كنت أمشط شعرها وأصورها من جميع الجوانب ثم أبدأ الحديث عن الأطفال والزواج. كانت طويلة القامة نوعاً ما، حتى أن الرجال كانوا يلتفتون إليها في الشارع، وكان عطرها إنشاداً وأعني ذلك جداً.

في نهاية الشهر افتتحت المعرض. لقد ذهبت فيرينا إلى المحطة لتجلب أصحابها وكنت أنا أطوف في المعرض جيئةً وذهاباً، وأعلق آخر لوحة مرة أخرى وبدا علي التوتر. وعند السابعة رجعت فيرينا، وفرقت أصحابها على اللوحات، فغادرت المعرض لاختلي بنفسي بضع دقائق. مضيت إلى الجهة الأخرى من الشارع، وهناك، في مدخل منزل، وقفت سونيا. إنني لا أعلم إلى اليوم هل أنها جاءت بمحض الصدفة أم أنها سمعت بالمعرض بهذه الطريقة أو تلك؛ كانت لا تعرف إلا اسمي الأول، كما أنني لم أذكر أمامها أمر المعرض. كانت تقف هناك خاضعة بصورة تصعب على الصديق، بل كانت متطاوله حتى. قالت: "كان عليك أن تصل بي. لكنت لم تصل. كان بوذي أن أعرف السبب، لأنني أجد هذا الأمر غير صحيح." لقد ذهلت حقاً من عدم ألحاح هذا ويت منزعجاً متردداً، فقلت: "إن صديقتي هنا. وأنا لا أستطيع أن أوزع نفسي. لا أريد ذلك."

وقتنا قبالة بعضنا، يحدق أحدهما في الآخر. لقد اعتبرت تصبرها تصرعاً فظاً، ثم بدأت راويتا فهمها بالارتجاف، فساتاني شعور بأن شيئاً ما لابد أن يكون خطأ تماماً. قالت: "هل أستطيع الدخول رغم ذلك؟" فقلت لها: "نعم" ثم استدرت ورجعت إلى المعرض.

بعد عشرين دقيقة دخلت سونيا. كان المعرض قد امتلأ أثناء ذلك بالزوار. لم تثر انتباه أحد، ومع ذلك فلزني لمحتها مباشرة. دخلت بملاحم متقلبة للغاية، مجهدة نفسها لتتخذ مظهرًا مترقماً. وبدت صغيرة للغاية وريقة الشعور حد الأذى. كانت تبحث عني، فتطلعت إليها ثم إلى فيرينا التي وقفت عند البار. سونيا تعيقت نظرتي وفهمتها في الحال. لم أكن متوجساً من حدوث فضيحة ما، إذ لم يكن هناك مبرر لها. ومع ذلك أدركت بأن الفضيحة ممكنة وبأنها أيضاً لا يمكن أن تقع. رأيت سونيا فيما بعد وهي

تتجول أمام لوحاتي ذهاباً وإياباً، الأمر الوحيد الذي أشار إلى وجودها هو وقوفها نصف ساعة أمام كل لوحة. كنت أجلس في مقعدي، أراقبها، واحتسي النبيذ بكثرة، وأثناء ذلك جاءت فيرنا وصرحت بشيء من قبيل: "إنني فخورة بك!" كنت مرتاحاً جداً، لكن مع ذلك شعرت في داخلي بقلق بدا لي غريباً. توقفت سونيا من النظر إليّ مرة أخرى، وبعدما مكثت أمام آخر لوحة ربع ساعة سارت بعزيمة إلى الباب وانصرفت. في تموز عادت فيرنا إلى هامبورغ. لا يمكن أن أأمل منها، بل كنت واثقاً من أنني قادر على تمضية حياتي كلها معها، بيد أنها رحلت فذبلت زهور الملك وتجمعت الزجاجات الفارغة من جديد وتراكم الغبار في الرسم، لكنني لم افتقدتها. كانت المدينة غارقة طيلة أسابيع في ضياء أصفر، وكان الطقس حاراً تماماً، فكنت أمضي الساعات في الاستلقاء عارياً على الأرضية الخشبية لغرفتي واحسق في السقف. لم أكن مضطرباً أو عصبيّ للزواج، بل متعباً وفي حالة عجيبة من الاندماج العاطفة. ربما انفصلت سونيا لهذا السبب مرة ثانية، كنت أنظر إلى الموضوع برمتي بياس، لكن، يا إلهي، كان عزّ الصيف، وكانت النساء التركيات يجلسن في باحة الدار ينتظرن ريش البط، فطابري الريش الأبيض متهادياً قرب نافذتي؛ فادرت قرص التلفون طالباً سونيا وتركت هاتفها يرنّ عشر أو عشرين مرة. لم تكن موجودة في البيت، إنها على أية حال لم تذهب إلى التلفون. حاولت ثانية، فثالثة، كانت لديّ رغبة جنسية إلى حد ما في تمزيقها، في جعلها تعاني، ثم بدأت سونيا تتوارى عن الأنظار.

اختفت حوالي أربعة أشهر. وأخيراً استعملت منها في تشرين الثاني بطاقة بريدية على عنوان المعرض، كانت عبارة عن صورة بالأبيض والأسود تمثل جمعية ما على شاكلة جمعية تشيخوف، وعلى ظهر البطاقة ثمة دعوة لحضور حفلة.

لمعت حدائتي وبقيت حائرًا فترة طويلة بين ارتداء مشطرة الجلد أو المعطف، لكنني اخترت مشطرة الجلد وانطلقت عند منتصف الليل؛ كنت متعبٌ من الأعصاب، لأنني كنت متأكدًا من أنني لا أعرف أحداً في هذا الحفل. جيت الحبي الصناعي الذي عاشت فيه سونيا آنذاك، تائهاً وقتاً طويلاً. كان المنزل الذي تسكن فيه ينتصب بين مكبس لحطام السيارات ومعمل، مباشرة على ضفة نهر "شبيره" منزل إيجار قديم رمادي مظلم باستثناء النوافذ المضادة في الطابق الثالث. صعدت درجات السلم مترنحاً؛ كان الضوء الكهربائي في الممر معطوباً. وكنت موزعاً بين الفقهات البليدة والاشياء، فجأة شعرت بأن الأمر كله مجرد إساءة وأدّى، غير أنني بعدما وصلت إلى الأعلى وجدت باب البيت مشرعاً؛ أحد ما جلبني في الممر، حيث وقفت سونيا. كانت تنكح على الجدار ويدت ثملة بعض الشيء، فابتسمت لي بتعبير وجه واثق بالظفر وثوقاً مطلقاً، وأنا بدوري وجدتها جميلة للمرة الأولى. ثمة امرأة قصيرة وقفت إلى جانبها بفستان طويل فاتح الاخضرار وبشعر أحمر خفيف بما لا يُعقل، فأشارت سونيا إليّ قائلة: "هنا هو."

كانت قد دعت ربما خمسين شخصاً، وكنت متأكدًا بأنها لم ترتبط حقيقةً بعلاقة صداقة إلا مع القليل منهم. كانت تشكيلة من الضيوف والوجوه والطابع جعلت بيت الإيجار العتيق هنا القائم على ضفة شبريه كما لو أنه تنصل من الواقع. كانت هذه الأساس غريبة عني في الحقيقة، لكن هناك أحياناً - وذلك نادراً ما يحدث - حفلات لا ينسأها المرء قط، وكانت حفلة سونيا من هذا النوع. ومن ثلاث أو أربع غرف شبه فارغة تلالاً ضوء الشموع، ومن مكان ما انبعث صوت توم وايتس، ومع أنني لم أكن سكران، غير أن كل شيء بدا عائماً أمامي. دخلت المطبخ وجلبت لنفسني كأس نبيذ، ثم أخذت أقوم في غرف سونيا وخضت علداً لا يحصى من الاحاديث الغريبة مع عدد لا يحصى من الناس غريبين الأطوار. بدا كما لو أن سونيا كانت موجودة في كل مكان. وحيشاً وقفت تراها تقف في الطرف الآخر من المكان، ربما كنت أنا أيضاً حاضراً حينما وقفت سونيا. كانت قد دعت جمعاً غفيراً من المسجيين، ويدت على أية حال محاطة باستمرار بحفلة متناوبة من الشباب، وغالباً ما كانت المرأة الصهباء تقف بجوارها. كانت سونيا تكره كؤوساً من الفودكا وفي يدها سيجارة مشتعلة دائماً؛ كان كل منّا يتحدث مع شخص ما ويسترق النظر إلى الآخر عبر المكان. اعتقد أننا لم نتبادل مع بعضنا كلمة واحدة، فلم تكن هناك ضرورة لذلك، ويدت أنها ترى الأمر جميلاً مادمت موجوداً هنا، وأصبحت أنا استمتع بالطواف في بيتها، متيحاً لها فرصة النظر إليّ.

ذات مرة لمحنتا تقف في مدخل الدار مع رجل طويل القامة ثقيل الحركة بشكل يثير الاستغراب، وقد اتكأت عليه، فشعرت بانقباض خفيف في معلتي، وبعد حوالي نصف ساعة غادرت؛ لقد اخضت ببساطة.

بدا النور كائياً أمام الشبايك، فتجسدت في الغرف، محاولاً البحث عنها، لكنها لم تكن موجودة. هربت إلى المرأة القصيرة الحمراء الشعر، كانت ابتسامتها واثقة بالظفر تماماً مثل ابتسامتها سونيا قبل ساعات؛ قالت: "لقد ذهبت، إنها تنصرف في النهاية دائماً." عندها احتسيت كأساً دفقة واحدة ثم ارتديت سترتي وانصرفت. اعتدت أنني تمنيت أن تكون تنتظري أسفل الدار، شاعرة بالبرد قليلاً، واضعةً يديها في جيبي معطفها الشتوي، لكنها بالطبع لم تنتظر. كان نهر شبريه كالفلوذا تحت ضياء الفجر، فأخذت أجزّ خطاي متمراً على ضفته؛ والطقس كان شديد البرودة، ومازلت أذكر إلى الآن بأنني كنت حائفاً جداً آنذاك.

بعد ذلك صرت أرى سونيا كل ليلة تقريباً. ومن جديد بدأت استيقظ مبكراً، ارتشفت إبريقين من الشاي ثم أخذت حماماً خفيفاً بالماء البارد، وأبدأ العمل. وعند الظهيرة أغفو ساعة لأحتسي بعدها القهوة، وأقرأ جريدة هتي ناخستسايتونغ البرلينية اليومية، ثم أواصل العمل. كنت مغموراً في نشوة من اللوحات، وحشيةً وباردةً في آن، وقد خامرني إحساس بأن ذهني لم يكن صافياً من قبل هذا الصفاء. كانت سونيا تأتي متأخرة جداً في المساء، أحياناً تكون متعبة للدرجة أنها تفسفو على طاولة مطبخي؛ بيد أنها كانت توافظ على اللحي، وبلدت شجاعة على الدوام. كنت أجهز طعماً، ونشرب معاً وجاجة نبيذ كاملة، ثم أقوم بترتيب المرسى، بينما تتعقبني سائرة يهدوء في جواربيها.

لم أكن أعلم بحقيقة أنني عندما كنت أتركها في بيتي ومرسمي بحيث يمكن أن تجلس إلى طاولة مطبخي، وتطلع مباشرة على ملاحظاتي، أو عندما كنت أحمّض الصور أمام ناظريها أو أرسم تخطيطات صغيرة، يكون ذلك بمثابة مدية لسونيا. كانت تحملني محمل الجد على طريقتها الخاصة، فكانت تطلّ المرسى بخشوع قدسي إلى حد ما، وتقف أمام لوحاتي برهية راثر المتحف وخشيته؛ ثم تجلس إلى طاولة المطبخ كما لو أنها تستقبل شخصيات رسمية. وهي لم تضايقني لأنني لم أكن أدركت في الواقع هذه الأشياء كلها بعد، ولم تتعب أعصابي بفعل عنادها وتصلبها. ولم أكن لاحظت بأن سونيا كانت تعدّ العدة للتوغل في حياتي حدّ الاشتياك. فبدت لي في تلك الليالي مثل شخص صغير متعب وموسوس، يؤانسني على طريقتها غير اللالوة، ويجلس معي ثم يصغي إلي، ويتعني إحساساً كبيراً بالأهمية.

لم تكن سونيا تتكلم، أو أنها بالكاد كانت تتكلم. فانا لا أعلم إلى اليوم شيئاً عن عائلتها وطفولتها ومكان ولادتها وأصدقائها. ولا أعرف كيف تعيش وهل تكسب نقوداً أم أنّ هناك أحداً ما ينفق عليها، أو أن لديها تطلعات وظيفية، ولا أعرف إلى أين تريد الذهاب وماذا ستفعل فيما بعد. فالإنسان الوحيد الذي كانت تتحدث عنه أحياناً هو تلك المرأة القصيرة الصهباء التي رأيتها في الحفلة؛ ما عدا ذلك لم تكن قد أتت على ذكر أحد آخر، لاسيما الرجال، على الرغم من قناعتي بأن هناك الكثير منهم.

في تلك الليالي كنت أنا من يتكلم. صرت كما لو أنني أتحدث إلى نفسي، وسونيا تصغي إلي، وكثيراً ما كنت ناصت ويداً ذلك أمراً جيداً أيضاً. كنت أحبّ تحمسها لأشياء معينة مثل أول هطول للثلج حين تنسى نفسها فرحةً كالطفل، أو حفلة موسيقى الأورغن لباح التي تضع أسطوانتها كل مرة على الغراموفون، أو القهوة التركية بعد الطعام، أو السفر بقطار الأنفاق في السادسة صباحاً أو مراقبة المشاهد خلف النوافذ الساطعة الإضاءة في فناء السدار ليلاً. كانت تختلص بعض الأشياء الصغيرة من مطبخي مثل الجوز والطباشير وسجائر اللف التي تحفظ بها في جيوب معطفها الشتوي كما لو أنها مقدسات. كانت تأتي كل مساء تقريباً بكتب تضعها على طاولتين وتوصل إلي لكي أقرأها، بيد أنني لم أقرأها قط، وكنت أرفض بعد إلحاحها بالسؤال أن أتحدث معها حول الموضوع. حينما تغفو وهي جالسة فأنني أتركها ربيع ساعة ثم أوقظها بتحفظ معلم مدرسة، ثم ارتدي ثيابي ونخرج معاً وسونيا متشبعة بلراعي مأخوذةً فرحاً بأثار خطانا الوحيدة على الثلج الهابط تواء في فناء الدار.

كنا ننقل من بار ليلي إلى آخر، ونشرب الويسكي والفودكا، وأحياناً تنفصل عني وتذهب لها مقعداً في مكان آخر من البار وتصرف كما لو أنها لا تعرفني، إلى أن أستعيدتها بالضحك. وغالباً ما كان الزبائن يخطبونني بيد أنها كانت تملص منهم دائماً لتفك كل مرة إلى جانبي بسماء الكبرياء. كان الأمر بالنسبة إلي سيئاً، شاعراً بالزهو بفعل فتنتها العجيبة، وأرقها باهتمام علمي على نحو ما. أحياناً تمنيت، حسبما فكرت، بأن أراها تختفي مع أحد هؤلاء المعجبين. غير أنها كانت تبقى قربي إلى أن يبرخ الفجر، فنغادر البار ونحن نقصص أعيننا في مواجهة ضياء الفجر الرمادي المفلول كالدواب. كنت أرافقها إلى إحدى محطات الأوتوبس، وانتظر حتى تأتي الحافلة، لتصعد، فتبدو مرهقة، حزينة، فالوح لها برهةً بيدي ثم أمضي، فتندور أفكارني حول لوحاتي.

واليوم أعتقد بأنني كنت سعيداً في تلك الليالي، مدرتاً أن الماضي ظللاً يسوم مشرقاً وأن الذكري تطلعن النفس. لعل تلك الليالي كانت مجرد زهير، فبدت مسلية بصورة ساخرة؛ لكنها الآن تطل عليّ كما لو أنها شديدة الأهمية، وضائعة للدرجة تشعرني بالآلم.

في تلك الفترة كانت فيرينا تقوم برحلات، زارت خلالها اليونان وإسبانيا والمغرب وبعثت لي بطاقات بريدية عن سواطع النخيل وعن الأعراب فوق جبالهم وأحياناً كانت تصل بي هاتفاً. وإذا كانت سونيا حاضرة بالصدفة فإنها سرعان ما تنهض وتغادر المكان؛ ولا ترجع إلا بعد أن أفهمها من خلال تحريك الكرسي وإحداث جلبة بأن المكالمات انتهت. كانت فيرينا تصرخ في السماء، لأن خطوط الاتصالات كانت على الغالب سيئة، بفعل هدير البحر والريح، هكذا خيل لي، فكنت من خلال ذلك أنفذ نفسي بالشع المفايح المفرداتي. إنني لم أَس فيرينا، بل كنت أفكر فيها وأبحث لها الوسائل والصور الفوتوغرافية على عنوان بيتها في هامبورغ، وأفرح بمكالماتها الهاتفية. ولم تكن لسونيا أي علاقة بذلك، وإذا ما سألني أحد إن كنت واقعاً في غرامها، سأجيب بنهضة وثقة: كلاً. ومع ذلك فإن فيرينا ذهبت إلى الاعتقاد بأنها لمست بعض التغيرات، فصارت تصرخ في التلفون بأنه لم يعد لدي ما أقوله لها، ثم أرادت أن تعرف كم مرة كنت أكونها مع نساء أخريات، فاضطرت حينها إلى الضحك، ثم قفلت السماعة.

في كانون الثاني جاءت بطاقة بريد من أغادير، أبلغتني فيها بقدومها نهاية آذار. كتبت تقول: سأتي في الربيع وسأبقى فترة طويلة.

وضعت البطاقة على طاولة المطبخ وانتظرت إلى أن عثرت عليها سونيا. كنت أعلم بأنها وبفعل العادة، وبدون أن تكون فضولية بلا حياء، تقلّب القصاصات والأوراق على طاولتي. في ذلك المساء راقبتها من وراء الباب، فرأيتهما تنقف عند الطاولة، تأمل إحدى الصور الفوتوغرافية، وتخطط بطباشيري شكلاً ما، وتلف سيجارة. بعد ذلك لمحت البطاقة التي طُبعت على واجهتها صورة العباب نارية. فقرأتهما وتركتهما تستقر في يدها؛ بدت ساكنة، ثم التفتت إلي كما لو أنها علمت بأنني وقفت أرقبها.

"إذا"، قلت، لكنها لم تقل شيئاً. وأخذت تمحّدي في بساطة، فاعتراضي شيء ما كالخوف. خرجنا معاً، فاصبح كل شيء خاطئاً، وشعرت بالذنب، حتى بت غاضباً، وانتابني إحساس بأن عليّ أن أوضح لها أمراً لا أعرف ما هو. وفي تلك الليلة باتت للمرة الأولى في بيتي. إنني لم أقبلها قط ولم لمسها أبداً، كنا قد تجوّلنا ليلاً في الشوارع ذراعاً بذراع، وبقي الأمر عند هذا الحد. لقد ارتدت أحد قمصاني عندما كنت في الحمام، وحين عدت إلى الغرفة وجدتها تقرفص في فراشي وأسانها تصطك من شدة البرد. كان البرد شديداً بما لا يحتمل، فتمدت إلى جانبها، ثم اضطمجنا ظهراً على ظهر، فلم نتلاصق حقاً إلا ببواطن أقدامنا العارية. قالت سونيا: "ليلة سيئة"، فبدا صوتها ناعماً وضعيفاً، وشعرت بأنني محطّ رعاية واهتمام منها، فتأثرت على نحو غير واقعي. لم أكن متعجباً البتة، ولم يكن هناك شيء أبعد إلي من أن أنام معها الآن، وبالرغم من ذلك شعرت بالإهانة عندما لاحظت عبر أنفاسها المنتظمة الهادئة بأنها غفت. بقيت فترة طويلة مضطجعاً يقطاً، ثم شاع اللف تحت الغطاء، فمسحت قدمي بقدميهما برقة شديدة. كنت على علم بأنني إذا ما ضاجعتها، أو تحسست ثدييها، فيكون ذلك كالسفاح العائلي، وسألت نفسي ما الذي سينطوي عليه الأمر عندما أقبل سونيا، ثم استسلمت للنوم.

وفي الصباح رحلت، وعلى طاولة المطبخ ثمة قصاصة ورق ممزقة فيها تحية، فرجعت إلى الفراش وارتدبت القميص الذي ارتدته ليلة أمس.

وعلى هذا النحو اختفت ثانية. لم تأت في المساء الذي أعقب ذلك، ولا في الذي بعده. انتظرت ثلاثة أسابيع كاملة، ثم قررت أن اتصل بها. غير أنها لم ترفع سماعة الهاتف، أو أنها لم تكن موجودة فعلاً. وبدأت أجوب المدينة في النهار، وأجلس بلا طائل في المقاهي التي كانت تأتي على ذكرها أحياناً، ثم أخذت أقف ساعات أمام منزل الإيجار العتيق على ضفة شبريه؛ لكنها بقيت مخفية. وخلف نوافله لم يشع ضوء أبداً، وقطعة الورق التي كنت أحسروها بعض المرات تحت إطار الباب بغية المراقبة والتأكد، وجدتها تتزحزح عن مكانها دائماً من جديد. لقد تخلصت متي على طريقتهما الخاصة، عندما حلّ آذار كنت ملئت البحث عنها وبدأت أحضر نفسي لاستقبال فيرينا.

رتبت بيتي وحاولت أن أمحو آثار زيارات سونيا. إنها في الواقع لم تخلف أثراً أبداً. ثلاثة أشهر أمضيتها مع سونيا الصغيرة المتعبة المسحورة لم تخلف فيها أثراً؛ فصرت أقتش عنها بلا جدوى حتى غشيت من

نفسى. وبعد زمن خلته أليداً اتصلت للمرأة الأولى بصديقي مايك، فذهبتا لنعب البليارد، ثم شربنا بيرةً وورقنا مع نساء غريبات، وجبنا حانات المدينة كلها واحدة تلو الأخرى طوال أسبوع. وبين الحين والآخر حاولت أن أروي شيئاً عن سونيا، غير أنني كنت أقطع الحديث، فما الذي عليّ في الواقع أن أرويّه، إذ أنا نفسي لا أعلم شيئاً عن ذلك.

في نهاية آذار ذاب آخر الجليد من فوق السطوح ورجعت السنونات. وأهديت الصبي التركي كرة قدم جديدة وحلقت شعري فجعلته قصيراً. ومكثت أترقب شيئاً ما، وحين وقفت فيرينا في الباب ذات مساء انطلقت حتى عن الترقب؛ لقد نلت غايتي. وصرت أخفو مساءً إلى جانب فيرينا وأصحو صباحاً إلى جانبها، فأصفر شعراً جدائل، ثم أهديت لها ماكينة للقهوة الإيطالية (الإسبريسو). بدت وكأنها تريد البقاء مدة طويلة، فلم أسألها كم ستبقى. كنت أشتغل وكانت هي تتجول في المدينة، ومساءً كنا نذهب إلى السينما، ونجلس في المقاهي الصغيرة على ضفة النهر. كانت فيرينا تعلق ملابسها في خزانتي ثم بدأت تعمل في بار عند زاوية البيت، وحين يذق التليفون نهرع إليه. قال مايك إنها تقرباً أجمل امرأة رآها في حياته، فأهدت قوله. لقد استعادت الأيام إيقاعها المناسب المستقر. وكنت أشعر بالارتياح، ربما كنت سعيداً، لكنني أصبحت هادئاً جداً بكل تأكيد. في باحة الدار تفتحت أشجار الزيزفون وشهدت المدينة أوّل رعد صيفي وبت العطش سخناً. وكان نادراً ما يباغتني إحساس في الشارع بأن شخصاً ما يتعقبني عن كثب، فالتفت فلا أجد أحداً، بيد أن الشعور بالاضطراب ظلّ ملازماً لي. ثمة لحظات كنت أشتاق فيها إلى شيء لا أعرف ما هو بالضبط، ربما هو حدث، أو نوع من واقعة مثيرة، أو نمط من التغيير، لكن هذا الاشتياق اختفى سريعاً مثلما حلّ.

ذات أصيل من حزيران ذهبتا إلى المسيح العام في منحدر شيريه، دفعت فيرينا ثمن تذكريتي الدخول، وادعت بأنها مجنونة بالأم، وركضت أمامي حافية على العشب تبحث عن مكان شاغر. وفي ظلّ خفيف لشجرة يتولا لبث واقفة وقفة انتصار، ثم فرشت منشفتها وجلست. ومباشرة إلى جانبها جلست سونيا. فصاعدت ضربات قلبي لحظة عبثية كاملة، وفكرت على عجل في أن هذه التفضات هي بلا شك التغير المرجح، إنها التغير في الإيقاع. بقيت واقفاً أنطلق إلى فيرينا ثم إلى سونيا، رفعت سونيا بصرها عن الكتاب، فرائتي ثم رأت فيرينا.

قلت: "فيرينا. أنا لا أريد الجلوس هنا"، وحلّقت في وجه سونيا الذي بدا متشققاً على نحو عجيب. لقد تركت شعرها بسترسل، قبذت بنية اللون في لباس استحمام أزرق ونحيفة جداً. لقد شعرت بالمل فطبع جركه ذلك.

"إنه أفضل مكان متوفر في المسيح كله."

يلد أنها لم تلحظ الأمر، فشعرت بأن رأسي أخذ يرتجف. نهضت سونيا يبطله شديد، ودست نفسها كالسائر في نومه في ثوب أحمر وتاهت للذهاب. قالت فيرينا شيئاً ما، لكنني لم أعد قادراً على فهمها. لم أتبين نوعاً من الشك في صوتها، فأمسقت حقيبتي ببساطة على الأرض وركضت لأتبع سونيا، فلمحت بها عند مدخل المسيح. كانت تسير على عجل وباستقامة وبدت من الخلف مثل عصاً صغيرة حمراء. كلدت أركض، إلى أن صرت بجانبها فمسكت ذراعها. كان جلدها متوهجاً من حدة الشمس، فادارت لي وجهها الجبني الجنوني وقالت: "هل نتقابل أم لا؟"

كانت نبذة صورتها هي ذات النبذة التي داخلت صوتها آنذاك عندما قالت لي في محطة القطارات: "هل انتظر"، فشعرت كما لو أنني أبله وبت مرتبكاً تماماً، فقلت لها "نعم"، فقالت: "وهو كذلك!"; ثم انطلقت خارجة من الباب إلى الشارع. تعقبتها ببصري إلى أن اختفت، فرجعت إلى فيرينا التي استلقت على ظهرها تتشمس، ولم تفقه شيئاً من الأمر. كان العشب حيث جلست سونيا منحنياً، فتاملت عيني أو ثلاثة أعقاب سجانر خلفتها، وأخذت أقامم الشعور بفقدان السيطرة على نفسي. لم يتوجّب عليّ أن أصرف فيرينا - ولم أكن سأفعل ذلك - وكنت أودّ أن أرى سونيا خفية، لكنها انصرفت من تلقاء نفسها. ادعت بأنها لا ترغب في مضايقتي وأنا في طور العمل، بغض النظر عما حملت هذه العبارة من معنى. لقد حزمت أمتعتها وأهنت عملها في البار ثم رجعت إلى هامبورغ. أظنّ أنها ضاقت ذرعاً بي فترة من الزمن. وأردت أن تتأكد من أنني أحبها، فخلقت هذا التأكيد، ورحلت. رافقتها إلى المحطة، منكسراً وغارقاً في العاطفة، فقلت: "فيرينا، ذات يوم." فضحكت وقالت: "نعم."

كان هذا الصيف صيف سونيا. كنت نذهب إلى التجديف في البحيرات، فاجتفت لسونيا فوق المسطحة كالمرأة الحاضرة خضرة البردي، إلى أن أوجعتني ذراعاي. كنت تناول عشاءنا في مطاعم القرى الصغيرة، طبقاً من السجق والبيرة، فاكسيت سونيا وجنتين حمراوين وشعراً شمسي الإضاءة تماماً. ثم عدنا بالقطار إلى البيت، حاملين باقات من زهور الخقول التي أحصلتها سونيا معها. كنت قليلاً ما أعمل، وأتداس خراطا المناطق المحيطة، راغبين معاً في الذهاب إلى جميع البحيرات الموجودة لنسبح. كانت سونيا تحمل معها حقيبة ظهر مليئة بالكتب، تقرأ فيها وتلقي عليّ قصيدة تلو الأخرى. كانت المساء دافئة، فكنا نحضي لدغات الجوض وقد علمتها التفخ على أعواد العشب. كان الصيف كله عبارة عن سلسلة من أيام مشمسة، إلى حدّ أنني اتعمرت فيه، دون أن أستغرب سلوكي. كنت أغشي الليالي في دلو سونيا، إذ كانت نوافذها الكبيرة العالية تتيح لنا رؤية شبريه. لم ندم مع بعضنا ولم يقبل أحدهما الآخر، ولم يتلاص جسدنا إلا نادراً، في الواقع لم يحدث ذلك أبداً. قلت لها: "إن فراشك سيئة"، فلم تجب سونيا، كالعادة، لكنها بدت طوال الصيف كالمتمصرة الصخرة.

أواخر تموز جلسنا في محطة "ريك" الفارغة الشديدة الصغر، ننظر قطار المساء لنعود إلى المدينة، فتحت سونيا فمها وقالت: "إنك مستزوجني ذات يوم."

حدثت فيها وقتلت بموضة على مصممي، والسما كانت محمرة وثمة ضباب أزرق يخيم على الغابة فهتفت: "ماذا؟" فردت سونيا: "نعم. نتزوج، وننجب أطفالاً وسيكون كل شيء هلي ما يرام." أصبحت سونيا بليدة تماماً في نظري، مثيرة للسخرية وبلهاء، إذ لم يبد شيء أكثر عبثاً من أن أتزوج سونيا وأنجب منها أطفالاً، فقلت: "سونيا إنك مضحكة. بالنات أنت يجب أن تعلمي. كيف سنعمل ذلك، ننجب أطفالاً؟ إننا لم ندم أصلاً مع بعضنا."

نهضت سونيا وأشعلت سيجارة وأخذت تركل الأحجار الصغيرة بقدميها ثم شكت ذراعيها على صدرها وقالت: "إذ علينا أن نفعل ذلك لهذا السبب بالذات. سيكون ممكناً، إنني أدري منك بالامر."

حينئذ نهضت أنا أيضاً، معتقداً بأن عليّ أن أعيد طفلاً طائشاً إلى جادة الصراب: "إنك مخبولة يا سونيا. ما هذا الهراء؟ سيكون كل شيء هلي ما يرام؟ ماذا يعني هذا؟ إن كل شيء هلي ما يرام، إذ فنانا لن نتزوج." أخذ رصيف المحطة يرتج، وثمة صوت حاد تداخل في الهواء ومن بعيد لاح القطار، وسونيا صارت تدلك الأرض بقدميها اليسرى ثم رمت سيجارتها وسارت منحنية على سكة الحديد، وقفزت من الرصيف فتصرت في الحصى وأخيراً أثبتت سباقين مغرجين على الخط الحديد، اقترب القطار، فجلست ثانية. صرخت سونيا بحرقه غضب: "هل مستزوجني؟ نعم أم لا؟" فكان عليّ أن أضحك وأجيبها بالصرخ: "نعم، يا حبيبتى سونيا، سأترجك متى تشاؤني! فضحكت سونيا أيضاً وجاء القطار مسرعاً فتشيع الهواء برائحة المعدن. نطقت باسمها بصوت خفيض مرتعب، فقفزت من السكة إلى الرصيف، ومرتق القطار مدوياً، فقالت: "لا أريد أن أفعل ذلك الآن، كما تعلم. لكن فيما بعد. فيما بعد سأفعل ذلك."

أثناء الحريف أصبحتنا نلتقي في أوقات متباعدة على الدوام، إذ أنها اختفت فترة طويلة، لكنها وقفت ذات صباح عند بابي في معطف شتوي وقالت: "يا عزيزي، أريد أن أرحل، وأود أن أشرب قبل ذلك قلدحاً من الشاي." سمحت لها بالدخول، ووضعت للماء على النار، فأخضنت سونيا تتجول في الدار وقد بدت قلقة. سألتها إلى أين تريد الذهاب. قالت، عليها أن تعمل لمدة شهر ثم تعود. إنها كمداتها لم ترغب في الحديث. شربنا الشاي صامتين، بعد حين نهضت وجلبتي من يدي لآف وعانقتني. ضممتها بقوة، إذ أنني لم أتمكن من مقاومة جلبيتها بصورة صحيحة. قالت: "انتبه إلى نفسك." ثم رحلت.

كل ما حدث فيما بعد حدث بلطف من الخوف. اعتقدت أنني كنت أخاف من سونيا، أخاف من الإمكانية المتاحة للشيء مع مخلوقة صغيرة، غريبة الأطوار، لا تتكلم، ولم أدم معها، وطالما رمتني بعينين واستمعت، وكنت لا أعلم عنها شيئاً، لكنني كنت أحبها في آخر اللطاف. اجتاحتني إحساس بأنني لا يمكن أن أكون موجوداً بدون سونيا، وأخذت أنظر إليها باعتبارها ضرورة طارة بالنسبة لي، فافلتقتها. كنت أخشى أنها لن تعود أبداً، متمنياً من ناحية ثانية أن تبقى غائبة إلى الأبد. عندما انقضى الشهر جهزت حقيبة صغيرة وسافرت إلى هامبورغ، حيث تقدمت بعرض زواج منقطع النظير لفيرينا التي أخذت تماماً بالمفاجأة، فقبلت العرض. أمضيت ثلاثة أسابيع ثم ذهبت برفقتها لزيارة

والذي وأعلنت أن يوم الزفاف سيكون في آخر من العام القادم. وضعت فيرينا الترتيبات الأولية لرحلة زفاف إلى "سانتا في"، وقدمت لي أمها المرحبة وأبلغتني بأنها لن تحمل لقي. كان الأمر لا يهمني بشيء، لقد كنت كالغريق، ومن ناحية أخرى مرتاح النفس بلا حدود. وترامى لي كما لو أنني اجتزت خطراً عظيماً محدقاً في اللحظة الأخيرة، طائفاً بأنني قد أنقذت وبث في مامن. اختلنا قليلاً حول مكان سكننا المستقبلي، إذ تمثنت فيرينا أن انتقل إلى هامبورغ، فقلت من ناحيتي يمكن أن تبقى الأمور كما هي عليه، سواء تزوجت أو لم أتزوج، ثم رجعت إلى برلين.

لم أجد في صندوق البريد رسائل، وفي المرسوم تراكم التراب كالعادة على اللوحات، وعلى النوافذ نسج العنكبوت خيوطه. لا خبر من سونيا. كنت سيد الموقف، فتداركت الشدة الراهية، والآن نويت أن أكون طبيباً لطيفاً وبسيطاً. ركبت الدراجة الهوائية وانطلقت أضغط على دواسة العجلات بكل قوتي، واتجهت السلم وطلعت صعداً، صافراً، فوجدتها في الدار. فتحت لي الباب بلا تركيز، لعلها كانت تنتظر أحداً آخر، ثم ابتسمت وقالت: "أنت في وضع جيد، اليس كذلك؟"

جلسنا في إحدى الغرف الخالية من الأثاث إلى حد ما، حيث اتخذت سونيا مقعداً إلى طاولة الكتابة وأنا في المقعد المجاني للنافذة، وبدا نهر شيريه رمادياً تماماً والسنونوات حلقت فوق مكبس حطام السيارات. لم تسألني سونيا عن غيابي، وهي بدورها لم ترو لي شيئاً عن سفراتها، بل جلست باستقامة، وبدت وجلة بعض الشيء عند طاولتها تدخن بجنتون سيجارة تلو الأخرى. حدثنا عن الطقس وعن خططي للشتاء المقبل وعن المعرض الفني الجديد في المتحف الوطني؛ شاعراً بالثقة في نفسي. فذكرت سونيا الحفلة التي تريد أن تكرر في تشرين الثاني هذا. قلت سأحضر بسرور، فابتسمت بجمود، وياغتني بالسؤال: "هل سترحل معي في الربيع القادم؟" وأنا الذي أضفيت الوقت كله مستبشراً تماماً لأقول ما أردت قوله، صغت عبارتي الجاهزة بصوت عالٍ، واضح، حسن النطق، ومؤدب قبل كل شيء: "هذا غير ممكن. سأزوج من فيرينا، في شهر آذار." حيثما قامت بطردي، انتفضت واقفة وأشارت بلراع مشرعة إلى الباب وقالت: "اخرج!"

قلت: "على مهلك يا سونيا، ما هذا"، فكررت أمراً: "اخرج". دون أن تقلص وجهها. فبدأت أضحك، ولم أكن أعرف فيما إذا قصيدت ذلك بجديّة، ثم صرخت بي: "اخرج" بنية لم أسمعها منها من قبل أبداً. فوقفت مرتبكاً، غير عارف بالضبط ما الذي كنت في الحقيقة أتوقّع. لم أكن راغباً أبداً في المغادرة، إنما أردت أن أرى سونيا تخرج عن طورها، أن تمجّش في البكاء وتواصل الصراخ وربما تضربني وما إلى ذلك من أشياء لا أعلم بها.

بيد أنها عادت إلى مكانها ثانية، وأدارت ظهرها لي وبقيت جالسة بلا حراك. صرت أتحرك أمامها من قدم إلى أخرى، لكنها بقيت ساكنة، والنهر كان نبياً، لا يطاق. جذبت نفساً عميقاً، لكن شيئاً لم يحدث، فغادرت، وقفلت الباب خلفي، وبقيت انتهت خلف الباب، لا شيء. فلا انفجار ولا دموع، ولم اسمع سونيا تناديني للرجوع.

عدت بالدراجة إلى البيت، أمير يبطه شديد؛ كنت مندهشاً. اعتقدت بأن الأمور ستسير على ما يرام، لا بد أن تسير بطريقة ما.

انطلقت سونيا عن الاتصال، لكنني وضعت ذلك على الأقل في الحسبان. فهذه لعبة كنت أعرف قواعدا. انتظرت أسبوعاً كاملاً ثم اتصلت بها، فكان من البديهي أن لا تذهب إلى التلفون. كتبت لها رسالةً فائرةً فثالته. فكان هذا مجرد إسفاف بليد، واعتذارات مرتبكة باسمة، إذ من الطبيعي أنها لن ترد عليها. تمسكت بالهدوء، لأنني عرفت ذلك ففكرت: "امنعها وقتاً."

صرتُ أُنصَلُ بها بانتظام ثلاث مرّات في الأسبوع، وأترك الجرس يدقّ عشر مرّات، ثم أضع السماعة. كنت حينها أشغول وأتصل بفيرينا وأخرج مع مايك وأدور القرص طالباً رقم سونيا هكذا كما لو أن المرء ينظف أسنانه أو يلقي نظرة على صندوق البريد كلّ صباح. كنت مستأنساً ومعتزاً بسونيا، معتزاً بصلاتها التي تنصّت بها منّي، ودار في خلدي أن الألوان قد آن لاثتوقف عن الأمر. كانت لدي رغبة في رؤيتها؛ وكان الطقس بارداً وقد هبطت أولى ندف الثلج، ففكرت في الشتاء الماضي، وفي الليالي التي كانت تمضيها معي. وددت أن استعيد ذلك كلّ.

ثم فكرت: "تعال يا سونيا، ارفعي السماعة، دعينا نتجوّج معاً، دعيني أدفئ لك يديك، وسيسقي كلّ شيء مثلما كان."

لكن في مطلع كانون الأول وجدت آخر رسالة بعثتها إلى سونيا موضوعاً في صندوق بريدي. تأملت خطي حائراً، لا أعلم كيف أقسّر ذلك، إلى أن اكتشفت ختم البريد، "المرسل إليه انتقل إلى مكان مجهول" على ظهر الرسالة. كنت أقف في عواري دون أن انتبه إلى الأمر، وكان الجو بارداً فأخذت ارتجف.

أعدت الرسالة إلى صندوق البريد وقدّمت دراجتي متعرجاً فوق الجليد، بمحاذاة النهر إلى الحي الصناعي، كنت أسير ببطء وحذر، ممتعاً عنوةً عن التفكير. ربطت العجلة إلى عمود النور ورفعت بصري إلى النوافذ الكائبة المعتمة. لم يكن هناك ضوء ولا ستائر، بيد أن هذا لا يعني شيئاً. عندما فتحت باب المنزل صرّ، وفي الممر علقت رائحة الرطوبة وغبار الفحم. كان يراودني شعور دائماً بأن سونيا تسكن وحدها في هذا المنزل، وهجست بأنه بات الآن خالياً تماماً. ومع ذلك طلعت السلم، وفي الطابق الثاني كان الدرازين مثلوماً والدرجات تطفلق بشكل مريب. لقد خطرت الحفلة في ذهني وخليط الأصوات والموسيقى وسونيا إلى جانب المرأة القصيرة الصهباء ذات القستان الأخضر خضرة أعشاب البحر. كانت رقعة الاسم المثبتة لصق بابها قد رفعت. ضغطت على زر الجرس، لكن كل شيء بقي ساكناً. تطلّعت من ثقب المفتاح إلى الممر الطويل الفارغ الأبيض الطلاء، فعلمت بأنها رحلت. وبت متأكداً من أن البيت سيهدم قريباً. ثم حلّ شهر شباط وصرت أقم المدفأة فحماً حجرياً بلا انقطاع، بيد أنها لم تشع الدفء، وأنا لم أجد أرى سونيا مرة أخرى ولم أسمع عنها شيئاً. وأخذت أشجار الزيزفون تدق بأغصانها العارية على نافذتي، لقد حان الوقت لأشتري للصبي التركي كرة قدم جديدة. كنت أنتظر أن التقى بالمرأة الصهباء ذات يوم لاسأله أين تعيش سونيا اليوم وكيف هو حالها. أحياناً كان يتباهى هاجس بأن أحداً ما يبحث الخطي خلقي، فالتفت لكنني لا أرى أحداً، بيد أن هاجس الاضطراب يبقى قائماً أبداً.

ترجمة: حسين المورائي

المصدر: Judith Hermann: Sommerhaus spüter. S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1988 © S. Fischer Verlag 2002

الكائبة. يوديث هرمان



شتيفان فايدنر

Stefan Weidner

لا يظهر عليهم أنهم في فيلم سينمائي، ولكن في فيلم وثائقي. وحين يطلع النهار، تصبح كل الأشياء رقاء وشاحية، ولكن حتى هذا نفسه يبدو جميلاً بعد ليلة حمراء متوهجة.

لغة الصور التي تروي بها المخرجة الشابة رجاء عامري قصة فيلمها الطويل الأول، لا تعتمد فقط على القوة الشعرية للألوان، فنس الأهمية يملكها الرقص الشعبي. الالتفاف حول النفس، الاهتزاز، التوهج والهيجان، الإيحاء بفعل الحب، التودد بالمكان. الفيلم يبدأ بصورة ليليا بعد الظهيرة، ترتدي ثوباً أرق، وهي تمسح المرأة أو تنفض الغبار عن الرفوف، لتستلم فجأة لإيقاع موسيقي ينبعث من الراديو، فتجمع شعرها وتلوح بخاصريتها. تتكرر اللقطة نفسها وتأتي قصيراً قبل نهاية الفيلم، حين تأتي ليليا إلى فراش رجل. يرافقها الرقص إلى هناك، يصلي وجهها لحظة المضاجعة. مشهد يظهر القليل، ولكنه يملك تأثيراً كبيراً. لقد افترقه المرء في الأفلام العربية منذ زمن طويل.

لمبت دور ليليا الممثلة الفلسطينية المتميزة هيام عباس. أرملة جميلة وأم، تفقد في بطء السيطرة على ابنتها. البنت تدخن، تلبس بحرية، وتقضي الليل عند صديقة، تلتقي بالرجال. ولما بدأت الأم بالتجسس على ابنتها قادها ذلك إلى محل للرقص الشرقي، فأغمر عليها بسبب من الضجيج ومن دوران الرقصات، من الروائع والألوان. وسوف تجمعها علاقة صداقة مع راقصة وتحضر بانتظام إلى المحل، ومع الوقت ستخطي كل العقبات، وتبدأ هي نفسها بالرقص وتدخل في علاقة مع طبال المحل، الذي كانت تجمعهم صدفه علاقة بابتها. وللحظة طويلة، بدا كما لو أن الأمور سوف تتطور بطريقة تراجيدية بين الأم وابنتها. ولكن بعد ذلك تأتي النهاية السعيدة. البنت تزوج الصديق

الألوان رقاء، صفراء، حمراء وخضراء. المنازل مطلية بالأزرق والأبيض. رقاء هي البلاطات، البحر والصباح المبكر، إذا ما قفل المرء عائداً إلى بيته من ليلة راقصة، والفجر بدأ يعتلي صفحة المساء. الأزرق هو اللون الوحيد في الفيلم الذي لا يحتاج إلى ضوء اصطناعي. الأزرق يعني السلام. الأصفر هو أول ري للرقص الشرقي، ترتديه «ليليا» في نكتم، لترقص به بعد ذلك أمام المرأة، ولتبدأ السوانسات الصغراء للمتعة بالاهتزاز. إن ذلك يبدو مبتدلاً ومضحكاً نوعاً ما، لربما تشعر ليليا فعلاً بالحجل. صفراء هي أيضاً سماء ما بعد الظهيرة فوق تونس، حين لا يستطيع المرء بسبب من كثرة التلوث رؤية سطوح المنازل. والطيور السوداء تصرخ باستمرار عبر قماش الكتان. الأخضر هو أول ري تقتحم به ليليا حلبة الرقص. رقصها كان حماسياً. فيما بعد مستشعر بالحجل من ذلك، وصاحب بإر «الحرير الأحمر» الذي أخذ منه عنوان الفيلم، سوف يبلغها بأن عليها أن لا ترقص بمثل تلك الطريقة، وأن ما يعرض في المحل هو فن. ومع ذلك فإنه يقبل بضمها إلى راقصات المحل. الأحمر هو لون أعطية الموائد في النادي الليلي، وهو لون التبيذ قرب الطفايات المتخمة بأعقاب السجائر. وفي الليل، تحت الضوء الاصطناعي، ترتدي الأشياء رياءً أحمر. بسبب الوجوه المتعنتة للرجال التونسيين المتقدمين في العمر، والذين

وبالنظر إلى الأحداث الدامية في الشرق الأوسط، يبدو الحديث حول الأفلام لدى العديد من البشر في العالم العربي لا أخلاقياً، لأنه لا يتحدث عن الجرائم التي يتعرض لها الفلسطينيون. ولكن الحديث عن فلسطين نفسها قد يكون أيضاً لا أخلاقياً، إن كان ذلك يدفع إلى الصمت عن الكثير من الجرائم والمظالم في العالم التي يرفض تسميتها.

لقد تجاوزت رجاء عامري فيلمها الذي اكتسب طابع الحكاية هذه الدوامية

في منطق حكاوي، يشود بالضرورة إلى نهاية سعيدة. حتى حكايات ألف ليلة وليلة هي أكثر حرية من أغلب الكتابات الواقعية في العالم العربي اليوم. وهي كذلك لأنها حكايات تصور عالماً من الأحلام، ولا تصور الواقع. ومع ذلك على المرء أن لا يحط من قدر هذه القوة المستمرة التي تسكن هذه الحكايات، وتسكن الفيلم أيضاً.

في تونس، حيث تم عرض فيلم «حرير أحمر»، علقت الصحافة على الحدث بالعنوان التالي: "مثال واقعي

والأم تفرح للابنتين، كما لو أنه لم يجمعها يوماً علاقة بذلك الصديق. وإذا ما ترك المرء المخرجة تتسود إلى الخطأ، فيعتبر الفيلم، الذي تدفع صوره في البداية على الاعتقاد بذلك، فيلماً واقعياً، يريد إعادة انتاج الواقع، سيعتبر النهاية السعيدة، المتيزة، مصطنعة ومستعصية على الفهم. قد يكون بإمكان المرء التفكير بأن هذه النهاية تخون القيل، إنها تخون معضلة الوحي في الفيلم والحرية التي يتمتع بها. ولكن في الواقع فإن هذه النهاية هي



مشهد من الفيلم

الفارغة من الكلام والصمت، ويحن لنا أن نتنظر منها في المستقبل أفلاماً أخرى جيدة.

ترجمة: رشيد بوطيب

«حرير أحمر Satin Rouge»

فرانسيس تونسيا ٢٠٠٢، ٩١ دقيقة

رجاء عمري، الأمود فيلم

من حرية التعبير في تونس"، ولربما لا علاقة للفيلم بحرية التعبير، ودليل ذلك، أنه لم تتم الإشارة إلى مضمون الفيلم بكلمة واحدة، ولم تتم مناقشته البتة. بدلاً من ذلك، كان بإمكان المرء أن يقرأ في الجرائد، كيف أن بطلنة الفيلم الفلسطينية الأصل تنفجر باكية. حين تذكرت قبل تصوير الفيلم «المقاومة الفلسطينية الباسلة».

النتيجة المنطقية لما نطقت به الحوافز في الفيلم منذ البداية. إن الأمر يتعلق بتصوير يوتوبيا تتكون من عناصر حكاية. العلاقة بين الأم وابنتها، والتكافل بين النساء يمكن ويجب أن يكونا على تلك الحال التي يعرضها الفيلم، لكنهما في الواقع ليسا كذلك. الحسية المستفزة والبعد الاجتماعي الكبير للفيلم تم تعطيلهما، وحشرهما



فولكر بيرتز

في ظل أحداث الحادي عشر من أيلول/ سبتمبر تبارى بعض من نصّروا أنفسهم خيراً في شد اهتمام القراء القلقين.

موضوع جديد ظهر على الساحة: العالم الإسلامي، التحديات العربية، إرهاب الدولة. كلها موضوعات تعالج على المستوى العقلائي «معصور الشرح» الذي ذكره الرئيس الأمريكي.

فولكر بيرتز يتعمق بتحليلاته الدقيقة للذخمة في العالم العربي الجديد ويقدم به «الحقائق السرية» عملاً مهماً لتقييمه. ويعد المؤلف خبيراً في شؤون الشرق الأوسط بمؤسسة العلم والسياسة ببرلين وهي التي تقدم كمركز بحث مستقل، الأليات المثلى التي تمكن السياسة الخارجية الألمانية من المساعدة على التقييم الدقيق للأمور واتخاذ القرارات الصائبة.

في جزئه الأول يعكف الكتاب على معالجة التطور التاريخي للعالم العربي منذ ١٩٤٥. يعيد المؤلف التغيرات السياسية المتباينة بين المغرب والخليج: فهذا مرحلة الحركات التحررية التي نهضت ضد القوى الاستعمارية من نظير فرنسا وإنكلترا، تمهدت سياسة رأت نفسها عربية قومية «غير متحارة» (سميت لاحقاً بكتلة «دول عدم الانحياز») تزعمها في حينه الرئيس المصري الراحل جمال عبد الناصر، فأفضى تطور سياسة أسعار النفط إلى جعل منطقة الخليج محوراً للعالم العربي كله. ومنذ وقت ليس بالبعيد أجبرت الأجيال الشابة من ذوي

في تطور المجتمعات. فالعراق الذي كان يُعد من الدول المتقدمة، أصبح يهجر وراء العالم العربي.

ثم ينكب الكاتب على الجانب الآخر من العالم العربي وبالتحديد على الجزائر، حيث يتحدث عن الصراع الذي أججته ما يسمى بطلائع الأصولية الإسلامية. فالعنف الصارخ الذي نشهده اليوم، لا يمت بصلة إلى الأصولية الإسلامية، بل هو ناجم عن غضب شباب يائس محبط على المسعدين الاجتماعيين والسياسيين.

من خلال تلك التطورات والصراع القائم في الجزائر يتوصل المؤلف إلى حقيقة مركزية بالنسبة للعالم العربي، وهي أن موجة السخط الاجتماعي التي عاشتها الجزائر، واعتقدت أنها تجاوزت الحرب الأهلية، قد تكون إشارة إلى ما قد يحصل في دول المغرب العربي أو الشرق الأوسط إذا أهملت الأنظمة شبابها المتزايد ثقافة أو تعتبرها قوة يمكن إهمالها.

في الفصل الأخير من الكتاب يسلط بيرتز الضوء على التطور السياسي في العالم العربي وطموحه، مستشهداً بقول الرئيس السوري الشاب بشار الأسد: "نحن بحاجة إلى تجربة ديمقراطية خاصة بنا، نابعة من تاريخنا وحضارتنا ومدينتنا." ويرى المؤلف في النهاية أنه مع كل تطور ديمقراطي في العالم العربي تكتسب قضية الحل السلمي للصراع العربي - الإسرائيلي أهمية خاصة.

ترجمة: محمد أمين المنيدي

المصدر: Kölner Stadt-Anzeiger

التفوذ على اتخاذ خطى قصيرة المدى في التحديث للموازنة بين نفاذ صير الجماهير وبنات الصفوة القديسة على مبادئها. وخلال هذه الفترة ظل النزاع العربي - الإسرائيلي يسيطر على كل التوجهات السياسية. بيرتز يرى في مؤتمر الشرق الأوسط الذي أقيم بمدينة عام ١٩٩١ قفزة نوعية في فك النزاع السياسي حيث لم يعد وجود دولة إسرائيل محل جدل جدي. فالأمر لم يعد يتعلق، ومنذ عقد من الزمن، إلا بحسودها «لاغير». ورغم كل العنف الآلي المتجدد يرى المؤلف في هذا المؤتمر فرصة سانحة للسلام.

أما الجزء الثاني من الكتاب فهو يذكر بموسوعة للتاريخ الحديث. يقوم المؤلف بمعالجة وضع كل دولة عربية على حدة من حيث واقع سياستها الداخلية ويحلل مساراتها الاقتصادية. فالحداائق السرية للعالم المغربي الراحل الحسن الثاني كانت مسكرات اعتقال للمعارضين، تم إلغاؤها تحت امره ابته من بعده. ورغم ذلك يظل النظام سلطوياً. أما في المرحلة الحالية فهيم المؤلف بالشأن العراقي، فيجنح إلى نعمت العراق به «القوة التي لا تريد أن تضيق إلى ماعلمته». فبالرؤد السياسي عادة ما يقضي إلى التراجع



المحارب المقدس والمحاربة المقدسة، متنافان متكبران مولعان بالحرب. كان بإمكان فالانثي أن تدعو للمقاومة ضد الأعداء الجدد للعالم الحر. لكنها راحت بدلاً من ذلك تضاجع الفسفاثن الحقةرة مثل كلبة هاجمة لتعلمي من تبرئتها وتحرق من شأن أصحاب الآراء الأخرى وتصنفهم بأنهم بلهاء وأغبياه وجنابذ للرأفاهية. صحيح أن هناك بعض الخناعين الأغبياء من أدهياء السلامة السياسية ممن يدافعون عن جلايلهم باسم التعددية. لكن هناك أصوات وسط ما بين الدفاع الساذج عن الإسلام والمعاداة للمحمومة له. من هذا المنطلق نرى أن من الضروري جداً معارضة نجمة الفوغاية العظيمة اللامعة.

لا، ليس للمهاجرون المسلمون في إيطاليا وأوروبا أرواداً للديكتاتورية وليس السبب في تواجدهم هو مؤامرة «خبثشة» دبها بن لادن للسيطرة على أرواحنا، بل الفقر هو السبب. صحيح أن بينهم إرهابيين ولموص ومفتشيين وشحاذين وعاهرات مصابات بالإيدز. هناك هؤلاء وهناك الآخرون، الأغلبية النظيفه كما هو الحال عندنا. رفض الهجرة في حد ذاته شيء يمكن

فالانثي. فلم يقتصر هجومها على من يستحقونه، وهم قتلة ١١ أيلول/ سبتمبر، بل أعلنت الحرب على كل أبناء الله.

لكنها لم تتحدث مطلقاً عن بنات الله، حيث تعتبرهن، نصيرة الحركة النسائية، في وضع الضحية * فموت امرأة ليست له أية قيمة لدى أبناء الله. * والدليل على ذلك هو إعدام طالبان والإرهابيين الآخرين لثلاث نساء. وكان معظم المسلمين لا يرون ذلك أمراً بشعاً أيضاً وكان الأمريكيين لن يقوموا بإعدام امرأة بضمير مرتاح. لم كل هذا السباب والقذف؟ تقول فالانثي إنها الحرب وتبرر بذلك التفكير العسكري الذي يقسم العالم إلى أبيض وأسود، طيب وشرير، صديق وعدو. تريد كلماتها أن تقتل مثلما فعلت الطائرة التي اخترقت ناطحة السحاب أمام أعين العالم بأسره. إن غضب فالانثي يطالب بضحايا من المسلمين، حتى لو كانوا أبرياء. يا له من ازدراء للبشر يخفيه التقليد المأساوي لأتبياء السعادة البشرية!

إنها تقول إن هناك الكثير من الأخطار التي تتطلب كلمات لأذعة وتصرفات شجاعة. فكرامية الغرب تمد ورماً سرطانياً، و"التعامل يتسامح مع الفصليين" الإرهابيين ما هو إلا نوع من الانتحار. وطبعاً لا بد أن تفكر في مدى التعاطف المريع الذي أبدته هؤلاء الذين صفقوا للصود الأولى من الحادث المفزع وأبدوا إعجابهم بين لادن. لكن محاولة إعطاء الانطباع بأن المتطرفين الذين أصلنوا الحروب الهجومية للقائمة على الغرب ليسوا مجرد جماعة هامشية بل غالبية للمسلمين، وذلك على خلاف ما أثبتته نتائج البحث العلمي، لا يعد حريماً دفاعية مقدسة، بل انعدام للضمير.

لودفيغ أمان

Ludwig Ammann

وأخيراً اندلعت الحرب من جديد. أعلنها بن لادن وردت عليه بعرفان أوردانا فالانثي المراسلة العسكرية الإيطالية التي ذاعت شهرتها في العالم حتى عام ١٩٩٠، بوصفها امرأة على الجبهات. وبعد عقد من الصمت المتعالي، أتاحت أحداث الحادي عشر من أيلول/ سبتمبر للمرأة البالغة من العمر سبعين عاماً، عودة مظفرة في عام ٢٠٠١ متقمصة دورها المفضل، ألا وهو دور المناضلة من أجل «الحرية». عادت الجندية السابقة بحركة المقاومة الإيطالية Resistenza إلى الساحة في دور مثقلة العالم الغربي. * ألا تدرسون، أو ألا تريدون أن تدرسون أن الحرب المقدسة قد اندلعت، الحرب التي تريد الاستيلاء على أرواحنا والقضاء على حرياتنا وعلى أسلوب معاشنا ومعتقداتنا؟ إنها الحروب الصليبية في الأناجاء المعكوس. مسحقاً لهم، إنني أريد الدفاع عن ثقافتنا؟!

يعد كتاب «الغضب والكبرياء» موعظة بلاغية رائعة تدعو إلى الحرب بلغة العسكر. تمكنت فالانثي في وطنها إيطاليا من أن تحدث انتقالاً إعلامياً. باعت الصحيفة التي نشرت نسخة مختصرة من الكتاب في التاسع عشر من أيلول/ سبتمبر مليون نسخة، ثم باع الكتاب بعد ذلك مليون نسخة أخرى. والسبب في ذلك هو الكرامية الجامحة التي تيشها فالانثي. فيعد كتاب «كفاحي» لهتلر لم يوجد كتاب يعلن العداء والحرب على جماعة دينية بأكملها مثل كتاب

قوله، أما إثارة كراهية الأجانب فيعد شيئاً لا يفتخر. فالمسلمون لا يتكاثرون مثل «الجرذ» بل هم الإيطاليون الذين لم يعد نسلهم يتزايد إلا قليلاً وليس هذا ذنب المهاجرين.

"لم يلحظ أحد أن كل الدول الإسلامية ضحية حكم ثيوقراطي؟" ألم يلحظ أحد أن فالانثي تكذب كذباً كبيراً وتتكر أن دولة مثل تركيا أكثر علمانية من إيطاليا؟ طبعاً من حقها أن تدافع عن قيمها الحرة، لكن أن ندعي أن المسلمين ليس لديهم أية ثقافة سوى القرآن المعادي للنساء، وإثنا نحن قد استلكتنا ناصية الثقافة منذ هوميروس، فهذه عنصرية حتى ولو جادلت فالانثي في ذلك بكثير من الكلمات.

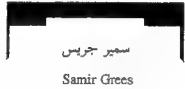
فجرت فالانثي في السادس عشر من نيسان/ أبريل ٢٠٠٢ قنبلة جديدة "عن العداء للسامية" كأحد مصائب أوروبا، وهو كتاب نضالي ضد العناصر الشافة المؤيدة للفلسطينيين، آملّة بذلك أن تكتم أصوات نقادها. إنها تعرف الورقة التي تستحوذ بها على قلوب البشر الطيبين، لكنها تنسى أنه من الممكن تأييد فلسطين دون الحاجة لمعاداة إسرائيل ودون معاداة السامية. "دون الاضطجاع مع الدول العربية في سرير واحد مثل عادة." كما أنه من الممكن أن يكون المرء مع أوروبا وإسرائيل دون الحاجة لمعاداة للإسلام كما تفعل فالانثي.

يبين لنا النجاح الساحق لكتابتها التحريضي بوضوح: أن معاداة

السامية مستقلب في القرن الواحد والعشرين إلى معاداة الإسلام. ورغم ذلك يريد أشخاص من أطياف الطرف الآخر للخطاب مثل كارل هايتس بورر Karl-Heinz Bohrer أن يقتنعونا بأنه ليس هناك تصور للإسلام كعدو. لكننا نرى العداء للإسلام هنا في كتاب فالانثي وينظفه لم تكن لنحلم بها. فالسيرة قد شوهت بمعارها المحموم ذكرى والدها. لقد كان مناضلاً حقيقياً من أجل الحرية. لكنها لم تفد من اسمه إلا في إساءة استخدام الخطاب العام.

ترجمة: أحمد فاروق

المصدر: Literturen, Oktober 2002



سمير جريس

Samir Grees

الماضي. ومن بين الأسماء اللامعة التي نجح المهرجان في استقطابها الجنوب إفريقي برايتن برايتباخ المرشح منذ سنوات لجائزة نوبل، والإيطالي السندرو باريكو، والأمريكي ريتشارد فورد، والهندي أنانتماتي، والألمانية كريستا فولف. الثقافة العربية كانت ممثلة من خلال الأدباء الفراتكوفونيين الطاهر بن جلون وأسميا جبار وعبد الوهاب المؤدب وصلاح ستيتيه، بالإضافة إلى حضور المصري إدوار الخراط واللبناني إلياس خوري والفلسطينية عننية شيلي.

والرغم من عمره القصير، فالمهرجان مازال يهوى في عالمه الثاني، إلا أنه كبير الطموح، ويسعى في المستقبل أن يكون دوره في الأدب شبيهاً بدور مهرجان برلين في السينما. والفضل الأول والأخير يرجع ولاشك إلى أولريش شرايبر مدير المهرجان، الذي سعى طويلاً إلى تحقيق حلمه في تنفيذ أفكار الكاتب الألماني بيتر فايس الذي كان يدعو إلى المزوجة بين

السياسة والأدب. شرايبر، في الأصل مهندس معماري، حلم بإقامة صرح أدبي كبير، وقد استطاع خلال عامين إرساء قاعدة متينة لهذا الصرح، جعلت الكاتب والترجم الأمريكي إليوت وإينبرغر يقول إن المهرجان في طريقه ليصبح أهم تجمع أدبي في العالم!

أفتتح المهرجان مساء يوم العاشر من أيلول/ سبتمبر في مسرح «برلينر انسابل»، ذلك المسرح العريق الذي شهد افتتاح أعمال خالدة لرائد المسرح الملحي برتولت برشت، مثل «أوبرا القروش الثلاثة» و«الأم شجاعة» و«الاستثناء والقاعدة». على خشبة هذا المسرح ألقى الكاتب البوسني جواد قره حمن كلمة الافتتاح التي جمعت أيضاً بين السياسة والأدب، وكانت بعنوان «الأدب كدفاع عن التاريخ» (نص الكلمة منشور في الصفحة ٥٠ من هذا العدد).

في سنوات «العشرينات الذهبية» كانت برلين مركزاً للفكر والفن في العالم كله، وهامي اليوم تحت الخطى لاستعادة هذا الدور. ومهرجان الأدب الذي أقيم هذا العام في الفترة من المهرجان وحتى الحادي والعشرين من أيلول/ سبتمبر، هو واحد من الأنشطة التي تكسب المدينة صفة العاصمة الثقافية. خلال أيام المهرجان استضافت برلين كوكبة من أدباء العالم تجاوز عددهم المائة والخمسين، شاركوا في أكثر من مئة فعالية ثقافية حضرها ١٤ ألف شخص، أي ضعف عدد زوار العام

في اليوم الثاني، الذي وافق ذكرى مرور عام على أحداث أيلول/سبتمبر، نُظِّمت ندوة حملت عنوان «تأملات»، دُعِيَ إليها مثقفون من الشرق والغرب لمناقشة أسباب وعواقب الاعتداءات الإرهابية في الولايات المتحدة. خلال المناقشات التي استمرت طيلة ثماني ساعات برز موقفان أساسيان: الموقف الأول يرى للمشكلة في الإسلام السياسي، أو في البلاد الإسلامية التي فرخت هؤلاء الإرهابيين، وخاصة السعودية ومصر اللتان تتحملان مسؤولية تصدير العدد الأكبر من إرهابي أيلول/سبتمبر، كما قال الكاتب البريطاني الباكستاني الأصل طارق علي. أما الموقف الثاني فهو لا يغض البصر عن خطورة الإسلام السياسي، إلا أنه يلفت الانتباه أيضاً إلى الأخطاء الفادحة التي ارتكبتها السياسة الخارجية الأميركية، ويرى فيها سبباً رئيسياً من أسباب هجمات الحادي عشر من أيلول/سبتمبر. هذا الموقف لم يتبناه فقط المثقفون العرب أو المسلمون، بل جاء ربما بكلمات أكثر حدة وصراحة على لسان الأميركي إيلويت واينبرغر، والألماني بيتر شنيدر الذي رأى في سياسة الولايات المتحدة في الشرق الأوسط سبباً لمشاعر الكراهية تجاه واشنطن والمنتشرة في المنطقة العربية. وهو موقف تبناه أيضاً الكاتب اللبناني إلياس غوري، الذي لاحظ في أحداث أيلول/سبتمبر «حلقاً أسود بين المال السعودي والمخابرات الأمريكية».

المناقشات التي دارت في الندوة والتي استغرقت النهار بأكمله بينت المواقف المختلفة والمتضاربة أحياناً للمثقفين تجاه أحداث الحادي عشر من أيلول/سبتمبر، وأظهرت أيضاً أن معظم الحكومات في الغرب كما في الشرق لم تستفد بالقدر الكافي مما حدث،

بل حاولت أن تستخدم الكارثة لأغراضها الخاصة. ومع ذلك يرى الألماني بيتر شنيدر أن الكارثة قد تحتوي على فرصة لاستخلاص العبر. ربما يحسن بالآوريين والأمريكيين أن ينظروا إلى هذا الهجوم البربري على أنه فرصة. نعم، لا بد أن نواصل تحرياتنا حتى نعرف كل شيء عن القاعدة وهؤلاء الذين أسميهم «الفاشيين الإسلاميين» الذين يريدون تدمير الحضارة. لكننا يجب أيضاً أن نتساءل: لماذا يشعر ملايين المسلمين بأن هؤلاء السفاحين ينطقون باسمهم؟

ارتكزت أنشطة مهرجان برلين هذا العام على ثلاثة أركان: الأول تحت شعار «آداب العالم»، وقد استضاف ثلاثة وثلاثين أديباً اختارهم هيئة التحكيم الدولية؛ والثاني حمل شعار «ألوان الطيف»، وفيه شارك المحكمون أنفسهم، إضافة إلى أدباء

تم دعوتهم مباشرة من إدارة المهرجان؛ أما الركن الثالث فقد خصص لأدب الشباب والأطفال. كما أقيم محور خاص على هامش المهرجان حمل شعار «أدباء في المنفى»، شارك فيه ثلاث كتاب «أجانب» يعيشون في ألمانيا ويكتبون بلغتهم، منهم الشاعر السوري الأصل عادل قراشولي.

مهرجان هذا العام احتفى أيضاً بالأدب الإسباني، في مبادرة جديدة تهدف إلى تسليط الضوء في كل عام على أدب لغة معينة. في هذا الصدد أعرب أولريش شرايبر عن أمله في أن تتعاون المؤسسات الثقافية في العالم العربي مع إدارة المهرجان لتخصيص محور للأدب العربي في أحد الأعوام المقبلة. فهل تلقى دعوته صدى؟

شعيرة: Stefan Weidner



الشاعر السوري اللميم في ألمانيا، عادل قراشولي، المشارك في مهرجان برلين

لا شك في أن عبد الرحمن بدوي كان شخصاً إشكالياً. ولم يخطئ الباحثون حين أطلقوا عليه اللقب الذي اشتهر به المتنبئ أصلاً، أي "مالي الدنيا وشاغل الناس". فبدوي المثقف الموسوعي، كان موضع خلاف منذ شبابه، بين من يرفعه إلى أعلى الدوائر ومن يرى فيه مجرد ناقل. خاض بدوي المعارك مع الجميع، مع أنصاره، قبل أعدائه، مع تلاميذه قبل أساتذته، ولم يتورع في أي يوم من الأيام في أن يطلق لقب الجاهل، على أي عالم نهل هو من علمه، فما بالك بخصوصه الفكريين. ليس هذا فحسب، بل فتح النار في مذكراته على معظم الرموز الثقافية والسياسية في مصر. كما تراجع، في السنوات الأخيرة، عن الكثير مما كتبه ونظر له في المراحل المبكرة من حياته. وهذا ما يحسب له وليس عليه، فصاحب كتابي «من تاريخ الإلحاد في الإسلام» و«شخصيات قلقة في الإسلام»، كرس سني حياته الأخيرة في عزله الباريسية للدفاع عن الإسلام. إذ لاحظ الرجل «حملة مسعورة تشن في أوروبا وفي أنحاء كثيرة من العالم ضد الإسلام وضد المسلمين، لا للذنب اقترفوه، ولكن بسبب عداوة قديم للإسلام أشعل ناره سوء فهم كتاب الغرب لطبيعة هذا الدين». كتاب



لوحة للفنان سامي أمين

الغرب الذين ترجم لهم بدوي وحقق تصوسهم عن الإسلام وضممها إلى كتبه، أمضوا "جهلة" بالتاريخ الإسلامي، ولا بد له أن يبين لهم الحقائق. هكذا كان الرجل، الذي غاب عن دنيا في الخامس والعشرين من شهر تموز/ يوليو الماضي بعد حياة حافلة ألهمت العشرات من الكتب والترجمات والتحقيقات والموسوعات الفلسفية. ظهر نبوغ بدوي في سن مبكرة، إذ كتب أول كتاب يصدر بالعربية عن نيته (١٩٣٩) وهو لما يزل في الثانية والعشرين من عمره. وبعدها بعام كتب باللغة الفرنسية عن «مشكلة الموت في الفلسفة الوجودية»، ثم تابعت أعماله الفلسفية، وخصوصاً في الاتجاهين الوجودي والمثالي، على ما بينهما من خلاف.

كتب عنه محمود أمين العالم يقول: "طوال دراستي في قسم الفلسفة كان عبد الرحمن بدوي هو التجسيد المثالي للنبشوي الحي. على أن بدوي كان يمارس نيته ممارسة استعلائية". وإذا كانت الاستعلائية في البداية فعلاً "نيتهياً أصيلاً" عند بدوي، إلا أنها راقت فيلسوفنا إلى آخر لحظات حياته، حتى عندما تبني اتجاهات فلسفية أخرى، كالوجودية مثلاً. فهو لم يلحظ في موسوعته الفلسفية وجود فيلسوف عربي آخر غيره، ورأى في نفسه أحق من سارتر لورثة الفلسفة الوجودية، لأن الأخير ليس سوى كاتب وأديب. الأمثلة كثيرة في حياته، إلا أن هذا المثقف الموسوعي والفيلسوف الكبير، الذي انهمك في التأليف والترجمة والتحقيق في مختلف فروع الفلسفة والأدب، حيث قام بالكثير من روائع الترجمات في هذا المجال، أغنى حياته الثقافية. وهل ننسى ترجماته الألمانية وخصوصاً «فاوست» و«الديوان الشرقي للشاعر الغربي» عطفاً على ترجمته لأعمال لشرير ودورمات وبريخت وغيرهم من الكتاب والفلاسفة الألمان. ورغم أن الجيل الذي جاء بعده أخذ على ترجماته عدم الدقة والتسرع، لا بل أعاد ترجمة معظمها، إلا أنه أقر له بالريادة في هذا المجال. عبد الرحمن بدوي، وكما قال عنه محمود أمين العالم، "ظاهرة من أندر الظواهر في حياتنا الفكرية المعاصرة. فهو بإنجاز وجهه يمثل دار نشر كاملة. ومهما اختلفنا معه في الرأي أو الموقف، فما يملك الإنسان إلا أن يقف من جهوده موقف الإجلال والإكبار، بل الرهبة".



FIKRUN WA FANN

ART&THOUGHT

76



فالتربنيامين يورغن هابرماس أمينة هازة جين فيشر
كارل هاينتس كول شيرين نشأت يوديت هرمان
جواد قره حسن فاطمة اسماعيل